

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

Balzac aux Etats-Unis

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

Benjamin GRIFFITH

LES PRESSES MODERNES
45, RUE DE MAUBEUGE
PARIS

1930.

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

Balzac aux Etats-Unis

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

Benjamin GRIFFITH

LES PRESSES MODERNES
45, RUE DE MAUBEUGE
PARIS

*La Faculté n'entend donner aucune appro-
bation ni improbation aux opinions émises dans
les thèses; ces opinions doivent être consi-
dérées comme propres à leurs auteurs*



A MON MAITRE
AU PROFESSEUR AGRÉGÉ NOEL FIESSINGER

Médecin de l'Hôpital de la Charité

Qui nous a donné ce sujet de thèse.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555822_0049

Avant-Propos

On ne peut pas dire que c'est un rite habituel en Amérique de faire l'étude de la vogue de chaque auteur qui y laisse une impression plus ou moins remarquable. En effet, cela se rencontre si rarement que la question se pose d'elle-même : pourquoi Balzac aux Etats-Unis ? En quoi l'intérêt qu'il a inspiré chez les Américains, est-il si extraordinaire qu'on fait de lui une exception peu fréquente ?

Il n'est pas surprenant que la première apparition des traductions d'un auteur étranger, dont le renom l'a devancé, donne lieu à de nombreux commentaires, mais, que trente ans plus tard, dans les livres, dans les revues, dans les journaux, les écrits à son sujet soient tout aussi fréquents, cela donne bien à réfléchir. C'est ainsi la durée de la vogue de Balzac, presque sans précédent, qui implique un intérêt peu commun dans ses œuvres et dans sa personnalité et qui vaut bien une recherche des causes. Nous espérons que cet exposé de ce que les lecteurs américains ont trouvé d'intéressant chez Balzac, fera ressortir ces qualités de son génie qui lui ont gagné, malgré le théâtre purement national de son œu-

vre, des suffrages si fervents dans un pays qu'il a si peu connu et qu'il a plus ou moins dédaigné.

Les écrits américains sur Balzac, depuis bientôt cent ans, sont presque innombrables. Critiquer chacun serait impossible. D'ailleurs, les répétitions sont nombreuses. Il a fallu ainsi, pour faire un travail ordonné, déterminer ces aspects de notre sujet où un intérêt spécial est évident, et pratiquer une sélection dans la grande masse de critiques, de ces éléments qui soutiennent les différentes idées principales. Là, pourtant, où le critique se borne à l'étude d'un aspect spécial de l'œuvre ou de la vie de Balzac, nous avons tenu à esquisser son procédé. Il est intéressant de noter ici une évolution en ce qui concerne l'étude de notre auteur. Les travaux spéciaux, mieux vaut dire techniques, devinrent dernièrement de plus en plus nombreux, et, en remplaçant le dilettantisme des premières années, marquent le point culminant dans l'histoire des études balzaciennes en Amérique.

Dans un travail du genre de celui que nous faisons, qui est, avant tout, un compte rendu d'opinions d'autrui, on s'attend à ce que l'auteur s'efface. Néanmoins, le procédé de sélection, indispensable, comme nous l'avons vu, suppose des jugements de sa part. Aussi, comme on arrive à des conclusions qui dépendent de ce procédé, les vues de l'auteur s'imposent de nouveau. Pour la plupart, pourtant, nous laissons parler les critiques. Puisque ce qu'ils disent est le fond même de notre travail, nous ne pouvons faire mieux que de rendre assez fréquemment leurs propres paroles.

Nous nous acquittons d'un devoir agréable en remerciant les amis qui nous ont aidé dans ce travail. Les contributions de M. W. H. Royce sont importantes. Sa *Bibliographie de Balzac* a comblé bien des lacunes, surtout dans *Balzac dans les livres*. Il a eu aussi la bonté de nous céder quelques pages d'une œuvre non encore publiée. M. Marcel Bouteron, avec sa gracieuseté habituelle, a aplani beaucoup de difficultés. Nous exprimons notre gratitude bien spécialement à M. C. Cestre, de la Faculté de Paris, sans la patience et l'encouragement de qui, cette œuvre n'aurait pas été achevée.

La vogue de Balzac en Amérique

Il a fallu à Balzac beaucoup de temps pour traverser l'Atlantique, plus longtemps qu'à la plupart des grands écrivains européens. Depuis la date du premier de ses ouvrages, les *Chouans*, cinquante-sept ans s'écoulèrent avant que fût commencée la première traduction complète de la *Comédie humaine* (1885). Une œuvre littéraire, traduite dans une langue étrangère, n'est guère accessible qu'à une élite très restreinte de lecteurs; elle reste toujours exotique. Elle peut avoir une vogue plus ou moins étendue et elle peut exercer une certaine influence par l'intermédiaire du petit groupe d'initiés, mais avant qu'elle puisse être lue dans la langue même du pays, par n'importe quel lecteur, les occasions de communiquer sa pensée restent très limitées.

Les années de 1828 à 1885, en ce qui concerne la vogue de Balzac en Amérique, furent une période d'introduction et de préparation. Il ne fut connu que de ceux qui lisaient le français, et qui furent peu nombreux à cette époque, car les plus grandes universités seulement enseignaient la langue française. C'était aussi un groupe de lecteurs plus ou moins cosmopolites, à qui Balzac ne présentait guère plus de sur-

prises qu'aux Français eux-mêmes. Tandis qu'ils partageaient, au fond, beaucoup des préventions insulaires de leurs compatriotes, leur horizon, au point de vue littéraire et artistique, avait été néanmoins élargi et leur jugement tempéré par leur connaissance de ce qui se faisait ailleurs. C'étaient des gens qui savaient à quoi s'en tenir sur les différences de points de vue, et qui étaient capables de rendre compte de leurs impressions. Ce fut dans un tel groupe que Balzac eut sa première vogue en Amérique, et par eux il a été présenté au public américain.

Nous ne voulons pas dire que les traductions manquaient complètement pendant cette période. Au contraire, il en existait quelques-unes et nous tenons à en donner la liste complète pour prouver combien Balzac fut peu connu par la généralité des lecteurs et quelle idée bizarre du grand romancier ces lecteurs ont pu avoir, par ces médiocres essais.

Les premières éditions américaines :

A. — Œuvres publiées collectivement :

The Novels and Tales of M. Honoré de Balzac (Library Edition). Traduits par Orlando Williams Wight et Frank Boott Goodrich. New-York : Rudd et Carleton, 1860-1862. 10 volumes annoncés, mais seulement 4 volumes publiés. La première édition collective américaine des œuvres de Balzac.

Les 4 volumes publiés sont :

I. *César Birotteau*.

II. *The Petty Annoyances of Married Life*.

III. *The Alchemist.*

IV. *Eugénie Grandet.*

Voir Derby, *Fifty Years among Authors, Books and Publishers* (Royce, 393).

B. — Œuvres publiées séparément :

The Art of Tying the Cravat : Demonstrated in sixteen lessons, including thirty-two different styles. Précédé d'une histoire de la cravate, par H. Le Blanc. New-York. Imprimé et publié par S. et D. Forbes, en 1829.

Ce semble être le premier ouvrage de Balzac — si c'est son ouvrage — qu'on a traduit en anglais et publié en Amérique.

After-Dinner Stories from Balzac (1), N. Y. : 1885 (Royce 1154).

The Red Inn.

Madame Firmiani.

The Grande Bretèche.

Madame de Beauséant.

A Daughter of Eve. Tiré du français. New-York : J. Winchester : *The New World*, Circa 1843. *French Novels*, Vol. V.

Eugenia Grandet, or The Miser's Daughter. A Tale of Every-Day Life in France, in the Nineteenth Century. Un roman traduit par Edward Sherman Gould. New-York : J.

(1) Traduction par E. E. Saltus sous le pseudonyme Myndart Verelst

Winchester, 1843. *The New World*, série supplémentaire, numéro 64, qui fait partie du Vol. I de *French Novels*.

Father Goriot, or Scenes of Life in Paris. Traduit par Edward S. Gould. New-York J. Winchester, 1844 (New World Presse), in-8, 104 pages. Publié au prix de 12-1/2 cents.

Cet ouvrage a paru en feuilleton dans *The New World*. New-York, du 16 mars au 18 mai 1844.

Il est à remarquer que c'est la première édition de l'ouvrage en Amérique. A relever aussi son dénouement très original, qui est ainsi conçu : « The reader may believe that Eugene returned to the Maison Vauquer thoroughly cured of his fancy for Parisian high-life, and female patronage; and that, in due time, he married Victorine and took up his abode in the provinces ».

The Lady With Two Husbands. (Le Colonel Chabert). Traduit du français. New-York : J. Winchester, Circa 1843. *French Novels*, Vol. V.

Luck and Leather. A Parisian romance from the French of Honoré de Balzac. (La Peau de chagrin). Traduit du français. Boston : Brainard et C^{ie}, 1843. 2 volumes, in-12.

Traduction libre de la *Peau de chagrin*.

The Philosopher's Stone. (La Recherche de l'Absolu). Un roman par H. de Balzac. Traduit du français par une dame. New-York : J. Winchester, 1844 (New-York Press), in-8, 77 pages. Publié au prix de 12-1/2 cents.

Stories of Civil Wars. Boston : James Redpath ; New-York : H. Dexter, Hamilton et C^{ie}. (Droit d'impression, 1864).

Books for the Camp-fires, N^o 3, in-8, 95 pages.

Ce volume contient la *Vendetta*, par Balzac.

Sworn on the Crucifix. (La Grande Bretèche). *Every Saturday*, Boston, le 29 juin 1872.

Criticism of Cooper's « The Pathfinder ». Traduction de la *Revue parisienne* de Balzac. *Knickerbocker Magazine*, New-York, janvier.

Melmoth Redeemed (*Melmoth réconcilié*) — *The New World*, New-York, le 5 octobre 1844.

Madame Firmiani. — *New-York Mirror*, le 14 et le 21 janvier 1837.

The Countess with Two Husbands (*Le Colonel Chabert*). *New-York Mirror*, 27 juillet-9 septembre 1837.

(Extraits d'une *Bibliographie de Balzac : Les Œuvres de Balzac*. Compilée par William Hobart Royce).

La liste que nous présentons ci-dessus contient toutes les traductions de Balzac en Amérique depuis 1829 jusqu'à 1885 ; cette dernière année, déjà mentionnée comme étant la date du commencement de la traduction complète de la *Comédie humaine* par Mademoiselle Wormeley. Il s'y trouve vingt tomes, mais puisque cinq ouvrages y paraissent deux fois, on ne compte que seize œuvres différentes. La seule tentative de publier une édition collective semble avoir échoué,

puisqu'il y a quatre sur dix volumes seulement qui ont paru. Il faut remarquer aussi que la moitié des vingt tomes fut publiée en feuilleton et que la plupart appartiennent à la classe des nouvelles. Aussi, quelques-uns des grands romans sont abrégés et réduits aux dimensions de cette classe (*La Recherche de l'Absolu*, 77 pages; *le Père Goriot*, 104 pages). D'ailleurs, les premières éditions au prix de douze sous et demi n'étaient guère faites pour attirer l'attention d'un grand nombre de lecteurs d'élite. Enfin, dans le cas du *Père Goriot*, la déformation indique que même si le traducteur connaissait la *Comédie humaine* dans son ensemble, il n'anticipait pas sur la traduction des autres volumes, puisqu'il dispose définitivement de Rastignac.

Il y a tout lieu de se demander en somme, si ces traductions n'ont pas plus nui à la réputation de Balzac qu'elles ne l'ont rehaussée.

Il ne faut pas supposer non plus que les Américains ont écrit énormément sur Balzac avant l'apparition de la traduction complète. Au contraire, pendant les cinquante-six ans qui suivirent la publication des *Chouans*, on ne compte que trente-trois articles de revue et sept mentions assez importantes dans des livres. Un seul volume consacré complètement à Balzac a paru. C'est-à-dire qu'on a parlé de lui en moyenne un peu moins d'une fois par an. Si on rassemblait tous ces écrits, ils composeraient un volume de dimensions très médiocres.

Pour exposer aussi simplement que possible la vogue de Balzac en Amérique, un tableau statistique sera peut-être utile.

avant les traductions	ans	dans les revues	dans les livres	Total
1828-1884	57	33	7	40
période des traductions				
1885-1894	10	71	18	89
1895-1904	10	102	50	152
après les traductions				
1905-1914	10	74	39	113
1915-1928	13	74	53	127

En général, nous trouvons commode de considérer les progrès de Balzac en trois périodes et, à la fois, en divisant les deux dernières, d'indiquer ce progrès d'une façon un peu plus détaillée. Tandis que la première traduction fut commencée en 1885 et que les volumes se sont succédé assez rapidement, la première traduction entière fut publiée en 1895. Il est à remarquer que l'apparition des traductions stimula énormément l'intérêt du public pour Balzac, puisqu'en dix années (1895-1904), plus d'articles parurent qu'en toutes les années précédentes.

Il y a des Balzaciens éminents qui maintiennent que depuis la guerre l'accroissement d'intérêt pour les études balzaciennes est très marqué. Cela est sans doute vrai. Le tableau le confirme. Si on ne compte pas les articles publiés dans le

but d'activer la vente de livres, leur nombre pendant cette période s'approcherait de très près de celui des années 1895-1904. C'est surtout dans les universités que cette activité se fait sentir. Des professeurs et leurs étudiants travaillent à corriger les erreurs qui se trouvent dans les écrits à présenter en Amérique les travaux déjà faits ailleurs, surtout en France, et à y ajouter de nouvelles études substantielles. Ce progrès est le plus important à signaler jusqu'ici, à cause de la qualité du travail.

Nous sommes convaincus que si les œuvres de Balzac sont venues en Amérique un peu tardivement, une fois répandues, elles ont rencontré un accueil on ne peut plus cordial. Nous ne connaissons aucun autre écrivain étranger de qui les œuvres aient été traduites en aussi grande quantité. De sorte que le professeur Trent (2) a pu nous dire, en 1900 : « Si l'apparition simultanée de trois traductions rivales, atteignant un total d'environ cent volumes, si l'exploitation par un journal de New-York publiant l'œuvre par pages entières en petits caractères serrés, si des articles de revues et des essais lus dans des cercles féminins, si tout cela indique réellement que la réputation d'un auteur est établie pour le moment au moins, Balzac est au faite de sa renommée en Amérique. Un libraire m'a assuré récemment qu'après Kipling, l'auteur de la *Comédie humaine* était le plus en vogue. »

(2) « *Some Recent Balzac Literature* », *International Monthly*. Vol. I, p. 309.

Nos statistiques tendent à confirmer la constatation de M. Trent, mais elles montrent aussi que la vogue de Balzac allait grandissant. Pour ce qui est de la vente de livres français en Amérique, des informations prises auprès de nombreux libraires ont reçu comme réponse qu'après Dumas, Balzac est le plus recherché. On a expliqué que si les livres de Dumas (série d'Artagnan surtout) se vendent en tel nombre, c'est qu'ils sont à la portée des jeunes, tandis que Balzac attire une classe de lecteurs plus mûrs. Le même questionnaire a révélé aussi que *Les Misérables* sont l'œuvre française la plus connue en Amérique, mais que les autres romans de Hugo avaient très peu de succès. Les œuvres de Balzac, au contraire, sont vendues presque sans exception en éditions complètes, de sorte qu'on peut dire que c'est lui, de tous les auteurs français, qui offre la plus grande quantité de lectures au public américain.

Nous donnons ici seulement les opinions de plusieurs libraires, mais nous croyons qu'elles représentent assez fidèlement, quoique d'une façon générale, la vogue de notre auteur et qu'elles justifient les affirmations du professeur Trent.

La question de moralité

Est-ce que Balzac est immoral ? Voilà le grand souci de ses commentateurs, surtout pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si banale que puisse être cette question à présent en Amérique, aussi bien qu'ailleurs, il n'y a rien de plus curieux, à l'époque mentionnée, que l'attitude américaine, non seulement envers le réalisme représenté par Balzac, mais envers le roman en général. La traduction complète de la *Comédie humaine* a paru en Amérique à peu près cinquante ans après la mort de son auteur. Avant 1885, il ne se trouvait ni traducteur ni éditeur suffisamment persuadé qu'elle pût être acceptée du point de vue moral par un public de lecteurs américains.

Dans le premier article important sur Balzac publié en Amérique et écrit par un Américain, John Lothrop Motley (1), ridiculise le ton pudibond du roman anglais et américain tout en affirmant que l'audace de la littérature d'imagination française moderne donne à un auteur des avantages auxquels la pudeur de l'anglais fait renoncer. « Cette partie de la litté-

(1) « *The Novels of Honoré de Balzac* ». *North American Review*, 1847, 65 : 85-108.

rature française, par exemple, qui peut être représentée par Balzac, a la liberté de disséquer la société plus hardiment et plus scientifiquement parce qu'elle est moins entravée par la pudeur.

« La stricte application de la justice au dénouement de chaque roman anglais, où les personnages sont tous rangés comme au jour du jugement, en deux files, où les vicieux sont tous fouettés et les vertueux tous mariés (ceci étant considéré comme la plus grande récompense de la vertu ici-bas); où dans le dernier chapitre, on sert une grande tarte de Noël dans laquelle chacun :

Puts in his thumb

And pulls out a plum

And says what a great boy am I !

tandis que les méchants regardent et grincent des dents de désespoir, cette espèce de justice romantique à laquelle Scott lui-même fut souvent forcé de se soumettre, est démodée en France depuis les jours du grand Cyrus. »

Il est clair que Motley est loin de partager les vues de ses compatriotes en ce qui concerne le roman. Il l'assimile à quelque chose de puéril qui ne mérite que d'être bafoué, tandis que Balzac, selon lui, est un peintre minutieux et puissant des scènes et des personnages de la société qui l'entoure, un observateur calme et froid qui cherche seulement des matériaux pour son art. S'il arrive que ses tableaux sont sombres, qu'ils révèlent des conditions vicieuses et désordonnées, la

société et non pas l'artiste en est responsable. C'est aux lecteurs d'en tirer la morale à leur profit. Enfin Motley nous laisse croire que c'est tant pis pour eux s'ils sont scandalisés en voyant écrit ce qu'ils ne peuvent manquer de reconnaître comme étant la vérité.

Motley parle sans détours et ne laisse aucun doute sur ses propres opinions concernant la majorité de la littérature fictive américaine. Mais il ne veut pas se poser en réformateur. Il connaît bien son pays, et quand il s'agit enfin de recommander la *Comédie humaine* à ses compatriotes, il y trouve une responsabilité qu'il ne veut pas prendre sur lui (2). « Nous n'avons pas, dit-il, la moindre intention de recommander la diffusion de ses œuvres ici (en Amérique), mais, le considérant comme un artiste du point de vue de son propre pays, nous le trouvons digne, par son génie et par les dimensions de son œuvre, d'être examiné plus ou moins soigneusement. »

Mais on hésite à inculper un peuple entier sur la déposition d'un seul témoin, quelque éminent qu'il soit. Il faut chercher plus loin. Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner les traductions américaines de quelques volumes de la *Comédie humaine*, publiés en 1841. Les déformations opérées dans ces ouvrages pour ne pas choquer les goûts pudiques, sont on ne peut plus amusantes et significatives.

Il y en a d'autres qui sont aussi ouvertement accusateurs que Motley et qui n'hésitent point à déplorer l'attitude pudi-

(2) Voir aussi l'article anonyme de la *New York Review*, 1839, Vol. IV, p. 441.

que comme un défaut national. « Il est regrettable, dit W. L. Alden (3), qu'il existe en Amérique une pudeur provinciale pour laquelle le bâton est le seul remède adéquat. Pour les gens de cette espèce, une seule expression est suffisante pour tuer à leurs yeux un roman ; sans parler d'une situation qui expose des relations illicites. » Et si on en parle en d'autres termes, c'est toujours à propos de cette même attitude sur la question sexuelle. « L'heureuse insularité, ajoute M. Néal Brown (4), de l'Américain vraiment patriote lui inspire des préventions contre les produits des pays despotiques et corrompus. Pourquoi, dit-il, puisque nous avons nos propres autels, aller à l'étranger pour adorer. Imitons donc l'élévation de Howells qui ne dit jamais « damn » et qui ne braque jamais même le plus petit œil de son objectif vers aucune des vulgarités défendues. » Il est encore plus inévitable d'imputer à ce défaut national tout ce qu'il y a d'imparfait dans la fiction américaine. « Encore une fois, on se demande pourquoi, de toutes les nations, nous possédons la fiction la plus triviale du monde (5).

En écrivant sur les *Contes drolatiques*, le professeur Trent parle de la même attitude (6) : « Un livre qui tient de Rabelais d'un côté et de la Reine de Navarre de l'autre, ne plaira probablement pas à cette partie du public américain

(3) *Galaxy*, 1890, p. 190.

(4) *Critical Confessions*, p. 22.

(5) *Harper's Weekly*, « *Balzac's Vogue in America* ». Vol. 46, pp. 1427.

(6) *Warner Classics*, 2 : 33.

qui expurge son Chaucer et rougit à la mention de Fielding et Smollett. » Le professeur ne dit pas que les *Contes dro-latiques*, quand ils furent enfin publiés avec la *Comédie humaine*, avaient une reliure d'une autre couleur comme avis aux lecteurs afin qu'ils les ouvrirent à leur propre péril. On n'eût pu mieux faire pour leur assurer le plus grand nombre possible de lecteurs.

Une preuve tout aussi valable se trouve dans les expressions de satisfaction avec lesquelles notre littérature en la personne de M. Bliss Perry (7) s'exprime : « Ceux qui désirent « the sex-novel » et demandent qu'elle soit préparée avec quelque adresse littéraire, auront à l'importer d'outre-mer. Si nos romanciers professionnels, pendant les cinq dernières années, ont résisté à la tentation de gagner de la notoriété et de l'argent par des livres risqués, nous pouvons dire, avec confiance, que les œuvres de fiction de l'avenir, bien qu'elles ne soient ni nationales ni grandes, auront au moins la qualité négative d'être convenables. »

C'est à propos de Balzac que, pour la première fois, un auteur s'est plaint sérieusement de l'attitude pudibonde de la littérature nationale. Nous n'avons cité que quelques-uns des écrivains choisis dans les décades qui ont suivi notre auteur. Balzac est-il immoral, ou est-ce que les Américains ont montré une attitude injustifiable et qui, en réalité, a nui au déve-

(7) *Study of Prose Fiction*, p. 345.

loppement de leurs écrivains ? Le fait que Balzac avait été lu par toute l'Europe pendant un demi-siècle et avait été accepté comme un des plus grands romanciers de son époque, tend ou à faire passer les pays civilisés d'Europe pour immoraux, ou le point de vue américain comme décidément étroit. Les témoignages des Américains déjà cités nous rallieraient à cette dernière opinion.

Mais de telles affirmations demandent non seulement des preuves, mais aussi une exposition des causes. Les vieilles races d'Europe ont l'habitude d'affirmer que les Américains ne constituent pas encore une race, que le pays est trop jeune pour avoir pu développer les traits caractéristiques d'une race bien marquée. Si cela est vrai, est-on justifié en déclarant qu'il y avait déjà en Amérique, en 1847, une morale vraiment nationale ? Quelque vérité qu'il y ait dans cette assertion, et quelque logique que soit la déduction en ce qui concerne la morale, il devient évident que si les témoignages déjà donnés plus haut sont exacts, cette question de moralité ne dépend pas de la question de race. L'une n'est pas une conséquence de l'autre. C'est un élément de cette ferveur religieuse qui accompagna la colonisation du pays.

Les premières colonies d'Amérique furent fondées par des sectes religieuses qui avaient quitté leur pays dans le but de trouver un endroit où elles pourraient jouir du privilège d'adorer Dieu à leur idée, de pratiquer leur culte comme elles l'entendraient : où la liberté de conscience leur serait assu-

rée. Ayant atteint leur but, on aurait cru que le colon apporterait avec lui l'esprit de tolérance qu'il avait tant désiré et pour la recherche duquel il avait quitté sa patrie. Mais ce n'est pas l'esprit du dévot de s'en tenir à la liberté de conscience pour lui seul. Sa plus grande ambition est d'imposer à d'autres sa croyance. Toutes ces sectes, protestantes en général, concevaient un peuple heureux par la religion, tout en niant la possibilité d'un peuple heureux par les plaisirs de la vie. Les colonies une fois établies, les lois se conformaient aux principes sur lesquels les petits états nouveaux avaient été fondés. Mais ainsi qu'il arrive toujours dans de pareils cas, la religion fut la loi suprême qui régla leur conduite et détermina leur attitude envers leurs semblables. Il faut établir une différence entre la censure établie par la loi et les limites imposées par ce qu'on appelle la conscience individuelle. Cette dernière qui était la plus sévère, la plus puissante, devait déterminer à la longue la direction des courants littéraires.

Les puritains de la Nouvelle Angleterre ont donné leur nom à cette attitude de répression dont nous nous occupons, Mais rien ne serait plus faux que de supposer qu'ils étaient assez nombreux et puissants pour exercer une telle influence sur toutes les autres colonies, et, plus tard, sur tout le pays. Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'un grand nombre de sectes, animées du même esprit et provenant de tous les pays

de l'Europe septentrionale, envahirent le nouveau monde et ont continué à se recruter jusqu'à nos jours (8).

Ainsi n'est-il pas étonnant que les admirateurs américains de Balzac hésitaient, après les quelques volumes de 1841, à traduire et faire publier la *Comédie humaine* chez eux. Si l'on demande la raison de la vogue de Balzac parmi les Américains longtemps avant la publication de la traduction complète de la *Comédie humaine*, il faut reconnaître que ces commentateurs étaient d'un groupe plus ou moins cosmopolite qui connaissait la France et la langue française et qui se tenait au courant des progrès de la littérature en France et ailleurs. Malgré leur hésitation à choquer la sensibilité de leurs compatriotes, ils étaient tout de même poussés par le désir d'élargir une manière de voir qu'ils croyaient fatale au développement de la littérature de leur patrie.

Mais si l'on y regarde de près, la moralité dont nous parlons à une signification très résistante. Le puritain (et nous employons le mot dans le sens le plus large) lisait sans objection la peinture de l'avarice, du vol, du meurtre, etc., pourvu qu'on y opposât une bonne dose d'indignation. La seule im-

(8) Après avoir écrit ces pages, nous avons trouvé le mot suivant de Théodore Dreiser sur la même question :

« What is nearer the truth is that our attitude is to be psychoanalytically traced in various ways to the strangely exaggerated (neurotic, I think) conceptions of the part sex or its over emphasis plays in life due to repression, which have followed upon impossible religious theories brought from abroad (Quaker, Methodist, Puritan, Mennonite, Catholic) and our reaction to them. These have developed that repressive social and biologic ignorance regarding sex characteristic of so many American families, offspring of these sects, even though they are no longer of them.

Hey-rub-a-dub-dub, p. 131.

moralité, à part peut-être l'athéisme, consistait en une trop franche discussion du problème des sexes.

Dans le « sex-novel », les bonnes intentions de l'auteur ne suffisaient pas à justifier les données immorales *per se*. Le réalisme signifiait une exposition des aspects sordides de la vie sexuelle, et aucune pureté d'intention ne pouvait justifier l'emploi de matériaux qui, en eux-mêmes, tendaient à produire le vice en en donnant des exemples.

On ne peut pas exprimer plus succinctement la théorie puritaine du roman que ne l'a fait M. D.F. Thomson (9) : « Si l'on excepte les éléments sexuels, l'exposition de la nature honnête des actions et des caractères mauvais ne sera probablement pas attrayante. Si la laideur du crime se dégage nettement, que la misère du criminel et la ruine complète de ses énergies et des espérances de toute sa vie ne restent pas en doute, l'esprit du lecteur est complètement averti sur les mauvais exemples. »

Pour soutenir sa thèse, l'auteur cite *le Père Goriot*, *Eugénie Grandet*, *César Birotteau* et *la Peau de Chagrin*. C'est en dépit des passions érotiques que ces livres dépeignent, que M. Thompson les qualifie comme des chefs-d'œuvre. « Si l'œuvre d'art blesse fortement la sensibilité morale, sa beauté s'en va. Cela peut être toujours une œuvre d'art, mais non pas du meilleur art. Le sens moral aide à former l'idéal

(9) *The Philosophy of Fiction in Literature*, p. 169.

artistique. Il est impossible de séparer les jugements moraux des jugements esthétiques, et la moralité de l'art. »

Le vrai sectaire fixe des limites bien plus étroites pour le roman. Son seul but devrait être de servir d'organe pour la religion (10). « Nous devons à Balzac une chose, dit J. F. Wright. Il a indiqué (*Séraphita*, *Louis Lambert*) ce qu'on pourra faire un jour. Sans mysticisme et sans hyperbole, les principes de la bonne vie réelle, à la maison et sur la place du marché, seront exposés comme ils sont donnés dans les enseignements de la nouvelle Eglise. »

Il va sans dire que dans un milieu tel que nous avons tâché de le présenter, la moralité du père des auteurs réalistes devait être une question on ne peut plus intéressante. Il faut s'attendre à une grande diversité d'opinions. En vérité il est impossible parfois de concilier les franches condamnations avec les éloges extravagants. La seule explication est que le réalisme de la *Comédie humaine* est venu en telle abondance et avec une telle force que les réactions critiques, surtout sur la question de moralité, devaient prendre les mêmes proportions.

Parmi ceux qui se sont occupés de cet aspect de Balzac, il y en a quelques-uns qui trouvent un ton immoral dans la *Comédie humaine*. Henry James est de ce nombre. Selon lui, Balzac avait peu de croyance en la vertu, bien qu'il ait représenté la vertu, l'innocence et la pureté sous ses formes

(10) *New Church Review*, Vol. 3 : 481.

les plus frappantes. Dans ces cas, c'est la vertu simple qu'il a décrite. Quand il tâchait de peindre la vertu supérieure, la vertu intellectuelle, il échouait. James déclare Balzac moralement et intellectuellement superficiel et l'atmosphère morale et intellectuelle de son génie remarquablement grossière et trouble. « Il n'avait pas de goût naturel pour la moralité » dit James (11), « et je ne peux me défendre de regarder cela comme un défaut sérieux chez un romancier. Que la moralité soit fausse ou vraie, la préoccupation d'un romancier pour elle nous plaît comme une espèce de parfum essentiel. » Le mot est sévère, Ce qui suit l'est encore davantage. James se range du côté de ceux qui affirment que Balzac fait le choix de sujets vicieux à cause de leurs possibilités dramatiques, et que ses jugements sur la conduite sont plutôt esthétiques que moraux. « Une action chez lui n'est pas une action qui soit remarquable par son motif élevé, mais une action qui résulte d'une grande force de volonté ou de désir, et qui par conséquent se détache vigoureusement. Ce peut être un sacrifice magnifique, un dévouement magnifique, mais il y a tout lieu de présumer que ce sera un mensonge magnifique, un meurtre magnifique ou un adultère magnifique. »

Tout en admirant la *Comédie humaine*, qu'il qualifie d'œuvre de grande puissance, T. S. Perry (12) est de l'opinion que Balzac l'a accomplie malgré son choix de sujets in-

(11) *The Minor French Novelists. Galaxy*, 1876, 21 : 219.

(12) *North American Review*, 1874. 119 : 101.

dignes, et bien qu'il ait pris « les inventions de son imagination morbide pour la vraie pathologie ». M. Perry s'acharne à trouver des termes assez forts pour exprimer son dégoût. On se rend compte d'une certaine colère dans sa dénonciation. « En général, on peut dire qu'ils sont (les romans de Balzac) des comptes rendus du vice ; même les plus innocents sont infectés d'une odeur sale, comme si les rares volumes décrivant plus ou moins la pureté eussent été empestés par ceux qui restaient sur le même rayon de bibliothèque et qui traitaient des côtés les plus bas de la nature humaine. Le procès-verbal contre Balzac sur ce défaut serait aussi long qu'il serait odieux. Il donne à ses lecteurs une grande satiété d'immoralité. Celui qui a lu beaucoup de ses romans a le sentiment en y pensant plus tard qu'il a fait, à cette époque de sa vie, partie d'une bande de voleurs. »

P. F. La Fleur (13), d'accord avec Wedmore (auteur anglais d'une vie de Balzac, dont il fait la critique), insiste sur le pessimisme de la *Comédie humaine*. Il en tire une leçon décourageante, puisqu'elle s'occupe de la défaillance morale et de la vertu mal conçue ou déçue. « En vérité, conclut-il, les figures innombrables qui jouent leurs rôles de marionnettes dans la *Comédie*, et dont les fils sont tirés par les mains les plus adroites, nous paraissent comme une famille de névrosés ; chez presque tous il y a une tare morale des

(13) *Nation*, 1890. 50 : 263.

plus méprisables. Leurs infirmités ne sont pas celles des esprits nobles, mais les vices et les défauts qui sont propres à ceux qui luttent pour la vie dans les centres très peuplés. »

Virginia M. Johnson (14), dans un long article de revue, le trouve l'observateur le plus profond et le plus exact de la nature humaine. Les femmes surtout l'ont distingué, il y a longtemps, comme l'écrivain des temps modernes, qui connaît le plus intimement et apprécie le plus finement, la force et la faiblesse de leur sexe. « Mais, continue Mlle Johnson, il s'expose aux objections d'une grande classe, à laquelle la vérité est repoussante quand elle est pénible. » Néanmoins, Mlle Johnson voudrait que la *Comédie humaine* fût traduite, bien que, dans ses dernières années, le goût de son auteur semble avoir été vicié. Les derniers romans, quoique excellents au plus haut degré, du point de vue littéraire, sont, en fait de morale, inutilement horribles et repoussants. Mlle Johnson ne nous informe pas où elle s'est documentée, mais elle nous donne un paragraphe surprenant sur Balzac comme maître séducteur.

Il paraît qu'il possédait au plus haut degré ce pouvoir de fasciner qui est indépendant de la simple beauté de la figure ou de la taille. Les femmes sages l'évitaient par crainte d'elles-mêmes, tandis que les plus zélées des vertueuses essayaient vainement d'exercer leur influence sur le libertin,

(14) *Hours*, 1867. 5 : 249.

qui, par un argument, menaçait de renverser leur idéal moral. »

C'est en réponse à de telles tirades et pour s'opposer à un trop strict puritanisme dans notre littérature que beaucoup d'amateurs de Balzac ont pris sa défense. A leur avis, la vérité étant absolue, la leçon de morale se dégage d'elle-même, si l'intention d'un auteur est évidente. Malheureusement, la question est assez compliquée. Motley, dans l'article déjà cité, affirme que Balzac est simplement un conteur calme et impartial des faits et que son intention n'est ni morale ni immorale. Henry James, en disant que Balzac n'avait pas de goût naturel pour la moralité, semble être d'accord avec Motley en ce qui concerne l'absence d'intention morale, mais d'autre part, il considère cela comme un défaut sérieux. Ces deux opinions représentent des vues opposées en ce qui concerne l'intention, mais ni l'un ni l'autre ne se plaignent des données de ses œuvres. C'est, pourtant, à cause de ces données que les réalistes ont été attaqués le plus souvent par la critique littéraire et par la censure qui les amène devant les tribunaux. Il est même vrai que dans les cas de censure les tribunaux refusent de considérer l'intention de l'auteur et ils n'ont pas admis comme défense la simple vérité des données d'un livre. « Le respect de la vérité peut servir de défense », disent Ernst et Seagle (15), quand on peut démontrer qu'un résultat social, obtenu par l'exposé du vice, ex-

(15) *To the Pure*, p. 202. Ernst et Seagle,

cuse l'immoralité, et que les données immorales sont le fond de l'exposé. »

On comprend facilement que les tribunaux rejettent des questions qui peuvent être discutées interminablement, telle que la défense de la vérité, qui peut comprendre des degrés d'immoralité admissibles seulement pour les pervers. Mais le lecteur est libre et il y en a beaucoup qui demandent seulement la vérité, même si en la présentant, un auteur la mène dans des milieux immoraux. A leurs yeux, l'auteur qui expose le vice peut-être même le plus grand des moralistes.

Nous avons déjà trouvé H. J. Tuckermann (16) se défendant de l'intention de justifier aux yeux de ses compatriotes les irrégularités morales de Balzac. Au fond et pour lui-même, les cas rares de lubricité se perdent complètement dans la grande masse de la *Comédie humaine*. Pour lui, Balzac est un peintre scientifique de la vie et du caractère, qui, « en découvrant leurs bas-fonds secrets et leurs sommets jamais atteints, enseigne à l'humanité qu'elle peut tomber bien bas et qu'elle peut monter bien haut ».

Albert Rhodes (17) lui reconnaît la faculté de saisir les situations dramatiques et, par conséquent, une tendance à écrire l'histoire du vice plutôt que celle de la vertu. Il demande si l'on est justifié de douter de la moralité de la *Comédie humaine* parce que les personnages vertueux sont

(16) *Southern Literary Messenger*, 1859. 28 : 81.

(17) *Scribner's Monthly*, 1876. 11 : 636.

en minorité. Les romans de Balzac sont moraux, conclut-il pour ceux qui sont capables d'apprécier leur véritable valeur et d'apercevoir qu'il n'y a aucun effort pour dorer le vice ou le rendre séduisant. La rectitude philosophique de Balzac ne lui eut pas permis de faire cela. Ni l'homme méchant ni la cause vicieuse ne sont justifiés, et son point de vue est celui de l'historien. Pour l'esprit mûr et sain, on peut dire qu'il n'y a pas d'influence mauvaise dans ses livres.

Il y a des cas où des témoignages de profanes sont plus à désirer que ceux des littérateurs. L'avocat, le prêtre, le médecin, qui ont presque journellement l'occasion de voir les plaies secrètes de la société, sont quelquefois les meilleurs juges du réalisme de nos romanciers. Ainsi, il est intéressant de trouver la critique d'un lettré réfutée par un médecin. Le Docteur Mitchell (18) répond à George Mc Lean Harper qui élève des doutes sur la vérité de la *Comédie humaine*. Le vice, selon Mitchell, dépeint comme il est dans les romans de Balzac, n'est pas exagéré. « A un médecin qui pratique dans une grande ville, presque rien dans ses romans ne semble impossible. Balzac se moque de tous ceux qui aiment à croire ceux qui sont contents des conditions actuelles. Il nous donne, au contraire, candidement et fidèlement, la vérité telle que quelques-uns de nous la connaissent. C'est la vérité qui n'est que trop évidente à n'importe quel médecin de Paris, de Londres ou de New-York. » On s'attend à ce

(18) *Dial*, 1900. 29: 489.

qu'un médecin prétende que la vérité fidèlement représentée n'ait pas besoin de commentaires moralisateurs. S'il est en contact avec le vice, c'est pour le corriger et il ne subit pas son influence corruptrice. A son avis, l'étude de la vie dans les romans ne doit pas être plus démoralisante qu'elle ne l'est par expérience.

Richard Burton consacre à Balzac quelques pages de son livre, *Masters of the English Novel* (19), où il démontre que le grand romancier ne prononçait aucun jugement au sujet des questions morales et ne consentait pas à plaider pour une opinion quelconque. Son œuvre établit plutôt un équilibre moral, puisqu'elle représente l'humanité universelle. « Il n'y a pas de danger, dit-il, qu'un romancier fasse du mal s'il dit tout. Balzac fut trop bien doué d'esprit et d'âme et avait touché à la vie bien trop largement pour ne pas l'observer avec la pleine compréhension de sa signification morale. Balzac dit que le romancier devrait peindre non seulement le monde comme il est, mais un monde meilleur. Dans le roman même où il le dit (*le Père Goriot*), il semble avoir violé ce principe, mais si on prend sa fiction dans sa totalité, il l'a suivi. »

Depuis le commencement de sa vogue parmi les Américains, il ne manque pas de partisans de Balzac affirmant, chez ce fidèle narrateur de faits, son intention morale. Par-

qui eux se trouvent les admirateurs les plus fervents du romancier. Ils n'ont pas à s'excuser ; Ce qui les étonne, c'est qu'il y a des gens qui ne peuvent ou ne veulent pas voir ce qui est évident. La fidélité absolue de Balzac à la vérité, selon Katherine Hillard (20), fait inévitablement la morale de ses livres. A l'en croire, l'immoral c'est le vice déguisé sous les habits de la vertu, la passion drapée de spécieuse raison, la faiblesse qui professe être la force, la couardise qui revêt le manteau du courage, mais non pas la franche laideur du vice, qui ne peut être que laide. « Balzac nous fait toujours sentir, c'est Mme Hillard qui parle, que la vraie sanction, la punition la plus sévère, est l'incapacité croissante de ne pouvoir exécuter les meilleures choses, et non pas les conséquences matérielles ni même les conséquences morales immédiates des mauvaises actions ; c'est plutôt la défaillance morale la plus profonde, dans laquelle l'âme s'enfonce sûrement bien que lentement, c'est-à-dire l'impossibilité toujours grandissante de la conversion. » Quant au livre d'Alphonse Pagès qui prend à tâche de prouver que Balzac est un moraliste, Mme Hillard trouve que son inutilité a quelque chose de comique. Peut-on lire l'*Avant-Propos* de la *Comédie humaine* sans reconnaître en Balzac l'un des plus grands moralistes ? Le dessin et l'effet d'un livre déterminent sa valeur morale. Le vrai moraliste est celui qui, en dépeignant

(20) Lippincott's Magazine, 1871, 8 : 592.

la vie comme il la voit, nous fait reconnaître, malgré nous, la vertu ignorée, la grandeur du mérite non récompensé.

L'article du Révérend A. H. Tuttle, intitulé *The Moral Influence of Balzac* (21), a paru pour la première fois dans *The Methodist Review*, l'organe de l'Eglise méthodiste. La même année, il a été réimprimé dans *Public Opinion*, et plus tard sans date, comme brochure destinée à activer la vente de l'édition Saintsbury de la *Comédie humaine*. L'enthousiasme de l'auteur, sa sincérité apparente, sa position dans un camp ordinairement hostile à la littérature réaliste, ont fait choisir son article comme moyen de réclame. Il n'y avait pourtant aucun autre motif dans cette œuvre qu'une admiration sans bornes pour Balzac. Pour les raisons déjà citées, sans discuter la valeur de ses assertions et à cause de l'influence qu'il a sans doute exercée, nous trouvons l'article digne d'être esquissé assez largement. On y lit en substance :

Jamais dans le monde littéraire le génie ne fut plus étroitement lié à l'érudition, à l'assiduité, à la pureté personnelle, à l'art, à la production. Sa vie fut exceptionnellement chaste. Malgré tous les exemples contraires, il insistait sur ce fait que les habitudes simples et la chasteté absolue étaient essentielles au développement des plus hauts talents littéraires et que tous les excès sont la ruine du talent.

Balzac fut plus que moral. Il fut religieux. Nous avons

(21) *Methodist Review*, 1896. 56 : 60.

souvent été peïnés par l'incapacité complète de la plupart des grands romanciers anglais de représenter correctement les vrais ministres de la foi. Ceux-ci sont dépeints comme faibles, hypocrites ou ridicules. Ce Français, avec son don étonnant de la divination des ressorts du caractère humain, est presque le seul grand romancier qui ait sondé le mobile de la carrière sacrée.

La *Comédie humaine* est une profonde étude sociale et morale. Ce récit ne serait pas complet sans les Marneffe, les Hulot, les Brideau, dont les vils descendants déshonorent notre moitié de siècle, comme ils ont corrompu la première. Balzac nie qu'ils soient les créatures de son imagination. Il n'a fait que décrire ce qu'il a vu. Et ses descriptions ne sont dégradantes que pour ceux qui sont déjà corrompus, et qui puiseraient des impuretés dans les choses les plus sacrées. Nulle part il ne montre le vice respecté ni la vertu dépréciée aux yeux de ses lecteurs.

La *Comédie humaine* est un sombre tableau. Mais tel est l'ordre social dans lequel nous vivons et que nous appelons la civilisation chrétienne. Balzac l'a vue dans son ensemble et a rapporté fidèlement et exactement ce qu'il a vu. Mais au milieu d'une ruine presque universelle, un seul fait se dégage aussi clair que la vérité; c'est le bien seulement qui reste debout et intact et qui constitue l'espoir ultime de l'humanité.

Mais ce dont on ne saurait lui être trop reconnaissant,

c'est la certitude absolue avec laquelle il a exalté la pureté personnelle et la dévotion à un idéal qui exigeait, comme condition du succès artistique, la vie chaste et le respect de tout ce qu'il y a de plus admirable chez la femme.

Enfin, nous trouvons le mot de Chapman pour conclure (22) : « Il n'y a rien chez Balzac qui ne soit basé sur la saine raison ou qui ne rentre pas dans le décalogue. Rien n'existe pour le simple pittoresque, tout est plein de sens. Il y a dans tous ses romans une note qui résonne rarement dans la littérature française, une note de piété, de pureté, de croyance à l'innocence. »

(22) *Greek Genius*, p. 221.

Appréciation

Aucun autre grand écrivain de notre connaissance n'a impressionné ses lecteurs, au moins ceux de ses lecteurs américains, qui ont trouvé bon de publier leurs appréciations, si diversement que l'a fait Balzac. Tant qu'il s'agit de la moralité, c'est souvent le réalisme plutôt que l'auteur qu'on hésite à approuver. Du point de vue artistique, c'est l'écrivain en personne qui plaît ou déplaît. En conséquence, il est parfois difficile de concilier l'éloge exorbitant avec le blâme tout aussi exagéré. Il est à remarquer pourtant que les admirateurs de Balzac sont bien plus nombreux que les détracteurs. Il est peut-être vrai dans le monde littéraire, autant qu'ailleurs, qu'un des résultats d'un zèle excessif est de susciter un parti d'opposition. Ce qui suit est le tribut d'un écrivain à un autre et il n'y a aucune énigme à expliquer (1) : « Eu égard à son immense projet de faire la peinture du monde vaste et serré dans lequel il vivait, la portée du plan, la patience et la fidélité merveilleuse de son exécution, la vive réalité de ses descriptions, la variété étonnante de ses nombreux

(1) Katherine Hillard, *Lippincott's Mag.*, 1871, 8 : 592.

personnages, les connaissances diverses qu'il montre du droit, de la finance, de la politique, des sciences naturelles, des arts et de la littérature, sa familiarité avec chaque détail de la vie sociale, la largeur de ses vues et de son jugement, si libres en fait de politique et de religion, l'adresse avec laquelle ses intrigues se déroulent, et la cadence majestueuse, grave et un peu sombre de son style châtié, nous ne pouvons nous empêcher de le prononcer le plus grand artiste du domaine du roman que le monde ait jamais vu. » Madame Hilarid ne réclame pas pour Balzac une supériorité universelle; elle avoue même que Victor Hugo et George Sand sont des poètes infiniment plus grands et qu'il y a des cordes dans chaque âme que Balzac n'a jamais pu toucher, » mais tout cela n'empêche pas que ses romans, dans leur ensemble, atteignent à une perfection de détail qu'on ne peut trouver chez aucun autre romancier.

L'histoire littéraire ne présente aucun exemple de la dévotion d'un écrivain pour un autre qui soit plus constante que celle de Henry James pour Balzac. Fin critique, James n'ignorait pas les défauts du maître, mais ses jugements, parfois sévères sont rachetés par les éloges les plus fervents. Il parle de Balzac comme « notre maître à nous tous... Je sens que la voie à travers le pays que nous explorons est toujours suivie plus facilement en ne perdant pas de vue Balzac. » (2). En comparant Charles Bernard et Balzac il dit : « Charles de

(2) *The Lesson of Balzac, Atlantic Monthly*, 1905, 96 : 166.

Bernard est un génie de deuxième ordre ; Balzac est un génie de tout temps. » Et plus tard : « Aucun ouvrage intellectuel plus solide que la *Comédie humaine* n'a jamais été fait par un homme. » (3),

Le Professeur Trent (4) n'est pas plus réservé dans ses éloges. Il trouve que les critiques, à l'exception de Taine et de Georges Moore, n'ont pas apprécié toute l'étendue et toute la grandeur du génie de Balzac. « Quant à moi, dit le Professeur Trent, je le place avec Homère, Sophocle, Virgile, Dante, Chaucer, Shakespeare, Molière, Milton et Goethe, et je crois que l'achèvement de la lecture de la *Comédie humaine* marque une date très importante dans la vie intellectuelle de n'importe quel homme. »

Pour un Anglo-Saxon, le plus grand éloge qu'on puisse faire à un auteur, c'est de le classer avec Shakespeare, et c'est cette comparaison qu'on fait le plus souvent à l'endroit de Balzac, malgré la différence de genre de leurs œuvres. Mais il faut dire qu'à part sa connaissance de la nature humaine, c'est l'élément dramatique chez Balzac qui a fait la plus vive impression sur les critiques américains.

Henry James tient compte du rapprochement qu'on a fait entre Shakespeare et Balzac en rappelant le mot de Taine, qu'après Shakespeare, il (Balzac) est notre plus grand magasin de documents humains. Pour James, cette compa-

(3) *The Minor French Novelists. Galaxy*, 1876, 21 : 219.

(4) *On reading the fiftieth volume of Balzac, Atlantic Monthly*, 1896, 78 : 566.

raison met plutôt en relief les différences qui existent entre eux. Mais, en général, il trouve vrai que Balzac comme Shakespeare peut être regardé comme une autorité sur la nature humaine, et qu'il est très probable que plus tard on recourra à lui moins pour l'amusement que pour l'instruction. Il a contre lui qu'il manque de cette chose délicate, mais nécessaire, le charme.

Le Professeur Harry Thurston Peck (5) continue la comparaison. « Dans la littérature des races occidentales chez qui le génie créateur s'est développé, il se dégage un nom qui, plus que tout autre, est distinctif, dominant, suprême. Une telle prééminence est accordée, par exemple, dans la littérature italienne à Dante, dans la littérature espagnole à Cervantès, dans la littérature allemande à Goethe, et dans la littérature anglaise à Shakespeare. Dans celle de la France, une considération sérieuse de la vraie portée et de la vraie signification de son œuvre doit accorder la même prédominance à Honoré de Balzac. » Non content de classer Balzac avec les sommités de tous les pays, M. Peck donne à Balzac le pas sur Shakespeare. « Enfin son nom sera placé plus haut que celui de Shakespeare, au faite de la gloire. » Comme anglosaxon, on ne pourrait pas aller plus loin.

Quand il s'agit de Shakespeare et Balzac, la discussion tourne naturellement sur le *Roi Lear* et le *Père Goriot*, à

(5) *Cosmopolitan Magazine*, July 1899.

cause de la quasi-identité du sujet. « La passion du Père Goriot, dit Trent (6), touche à l'infini et prouve ainsi la parenté essentielle de son créateur avec le créateur du Roi Lear. »

M. H. N. Stanley (7), d'une façon plus détaillée, poursuit l'étude comparée des deux auteurs. Balzac est favorisé par la plus grande liberté du roman. Il se trouve ainsi dans ses œuvres un élément lyrique que le genre dramatique ne permet pas. L'art du romancier est ainsi plus grand et plus significatif que l'art dramatique.

M. Stanley eût pu insister davantage sur cette différence capitale entre les deux genres. Quelles que soient les opinions sur les autres éléments que le drame puisse contenir, il est incontesté que l'élément lyrique doit en être exclu. Il faut absolument que le dramaturge s'efface. Aussitôt que ses propres sentiments s'imposent, l'illusion qu'il désire créer est perdue. Il ne manque pas d'exemples illustres de l'effort de faire l'amalgame de la poésie lyrique et du drame : sans exception, ils ne servent qu'à prouver l'impossibilité de cette fusion. Sous ce rapport, on se rappelle l'illustration amusante de Macaulay (8) qui compare les personnages des drames de Byron à ces images en carton, inventées pour les enfants, où une seule tête démontable s'attache à vingt corps différents, de sorte que le même visage se présente au-dessus de

(6) *Warner Classics*, 1899, 2 : 33.

(7) *Literary Digest*, 1900, 21 : 646.

(8) *Essay on Milton*. Tauchnitz, Ed. 1850, p. 13.

l'uniforme d'un hussard, de la robe d'un juge et des guenilles d'un gueux. Dans tous les caractères, c'est le rire moqueur de Harold qu'on rencontre. Essentiellement, tous les personnages des drames de Byron sont identiques. Les différences sont des différences d'âge, de situation et d'apparence extérieure.

Mais si cet élément lyrique nuit au drame, on l'exige, au contraire, dans le roman. C'est ce qu'il y a de plus précieux dans les romans de Hugo, et c'est ce qui nous manque surtout dans les œuvres de Balzac. On y en trouve pourtant, et M. Stanley a raison de le signaler.

Les cours royales, comme mises en scène, ont forcément, selon M. Stanley, des bornes assez étroites. La démocratie du roman donne beaucoup plus de champ. En dépit de tout cela, Shakespeare est supérieur à Balzac par son universalité et sa portée ; ses caractères sont entiers : ce sont des hommes et des femmes réels à faces variés motivés diversement, tandis que ceux de Balzac, aussi à impulsions diverses, ressemblent plutôt à des marionnettes tirées par une seule ficelle. Shakespeare donne l'idéal du réalisme ainsi que le réalisme de l'idéal. Chez Balzac, c'est l'idéal qui fait faute. Il y a chez Balzac peu d'humour et de poésie. Shakespeare les possède au plus haut degré. Pourtant, la part de Balzac est belle. Notre critique affirme que Grandet est bien supérieur à Shylock et que Goriot est une figure beaucoup plus convaincante que celle de Lear, une création plus fine et plus

complète. Dramaturge limité a des mises en scène archaïques,, nous lisons Shakespeare par devoir, nous lisons Balzac pour le plaisir.

Mais à part la controverse sur la question de la supériorité de Shakespeare ou de Balzac, nous avons des appréciations du *Père Goriot* qui sont intéressantes par opposition. Henry James le regarde comme le chef-d'œuvre de Balzac et lui donne une place parmi le petit nombre de grands romans que nous possédons. Il estime surtout le tableau de la maison Vauquer comme une des mises en scènes les plus sinistrement obsédantes de la littérature de fiction. « Il n'existe nulle part, dit-il, une telle peinture de l'amour fou d'un père et du combat entre la voix de la nature et cette menace continuelle de la société qui prédit que si on sort du commun, elle vous laissera pourrir au bord de la route. Dans chaque roman de Balzac, du point de vue artistique, on rencontre de grands projets qui échouent. Dans le *Père Goriot*, c'est ce dernier élément, bien que trop apparent, qui s'approche le plus près d'un triomphe. »

On dirait que la valeur du *Père Goriot* est assez bien établie. Mais voici le revers de la médaille. Edward Rowland Sill (9) estime que le *Père Goriot* n'est qu'une caricature, que les personnages s'agitent et parlent comme des êtres humains, mais qu'ils ne sont pas réels. On ne voit pas clairement chez eux les mobiles que chacun de nous trouve chez

(9) *The Prose of Edward Rowland Sill*, p. 86.

soi. « Le *Père Goriot* est une histoire pénible. Elle a cette preuve d'un livre sans valeur, qu'elle nous laisse plus tristes, sans nous laisser plus instruits. » Ici l'étude comparée se renouvelle. Le héros est un roi Lear vulgaire. L'imbécillité remplace chez lui la folie et le désagréable remplace le sublime.

Par sa critique mordante du *Père Goriot*, Sill nous donne le ton de toute son appréciation de l'auteur. A ce qu'il dit, le sens visuel chez Balzac absorbait tous les autres moyens. « Penser, c'est voir », dit Balzac par la bouche de Louis Lambert, mais on devrait posséder, non seulement la vue, mais aussi la divination. Parmi les quarante volumes de la *Comédie humaine*, pas un seul n'a été suffisamment bien accueilli pour déterminer la forme ou la qualité de son œuvre. Pour exprimer son idée de l'ensemble de la *Comédie humaine*, Sill la compare à la scène d'un théâtre après un incendie partiel, une masse confuse de tout ce qui compose la vie, sans rien de réel. « Ses dons littéraires mal assortis, la faiblesse de ses perceptions, son insensibilité aux aspects les plus nobles de la vie ; la grossièreté, le mélodrame, la brutalité, tout cela, ajouté à sa fécondité intarissable, à l'ardeur de son imagination, à sa turbulence d'invention, compose une personnalité étonnante et déconcertante. La *Comédie humaine* est incohérente, embrouillée, fragmentaire, ennuyeuse, triviale, toujours troublante, mais toujours surprenante... Son naturalisme n'est que superficiel. Ajoutons ce que dit ailleurs

M. Sill : « Les vrais dons littéraires lui manquaient complètement. »

La tirade de Sill n'était pas sans précédent. Edward Dowden (10) l'avait devancé, d'une façon moins brutale, il est vrai, en trouvant son œuvre *gâtée* par des défauts dominants. « Il y a quelque chose de grossier dans le génie de Balzac ; il y a peu d'esprit, peu de délicatesse, aucun sens de la mesure ; il ne possède pas la belle faculté de se critiquer ; il amasse phrase sur phrase comme les pierres entassées d'un « cairn ». Aimait-il son art comme art ? Cela a dû être ainsi ; mais il l'estimait aussi comme un instrument puissant, comme le moyen d'atteindre à la gloire et de gagner de l'argent. »

Avec la même âpreté, Prosser Hall Frye (11) insiste sur la grossièreté, la recherche de l'effet sensationnel et la brutalité de Balzac comme indice de son insensibilité aux aspects les plus nobles de la vie, de la lourdeur de ses perceptions. A en croire M. Frye, Balzac n'est qu'un « manipulateur habile d'intrigues, un metteur en scène impressionnant, un faiseur de phrases pompeuses et sentencieuses ». Son naturalisme est superficiel, ses expositions d'affaires, sa physiologie ne sont guère que des feintes qui « servent de domino pour déguiser l'énormité de ses fabrications ». Il est vrai que M. Frye prête à Balzac des qualités, mais il a beau le féliciter d'avoir vu le premier que l'homme est le produit de son mi-

(10) *History of French Literature*, 1897, p. 404.

(11) *Literary Reviews and Criticisms*, 1908, pp. 19, 278, 284.

lieu, il a beau dire que la *Comédie humaine* est la vie elle-même, il ajoute qu'elle est incohérente, confuse et fragmentaire. Selon M. Frye, il n'y a pas un livre bien fait parmi toutes les œuvres de Balzac.

Est-ce que G. Mc Lean Harper (12) réussit à justifier l'opposition de ces appréciations en essayant de les concilier ? Selon lui, Balzac est le plus grand romancier français. Le tiers ou la moitié des meilleurs romans français sont de lui, et de lui date presque tout ce qu'il y a d'excellent dans la théorie et la pratique de ses successeurs. Sa doctrine de réalisme est inattaquable. Il est le plus grand romancier français, mais il a aussi écrit quelques-uns des livres les moins artistiques de la littérature française. Cependant, il a conçu et réalisé à la perfection la représentation de la vie de son époque en France, de sorte qu'aucun trait essentiel n'y fait défaut ; mais il a fait tout cela d'une manière telle que le tableau, bien qu'il soit complet jusqu'aux plus petits détails — complet au-dessus de tout éloge et sans exemple dans la littérature ou n'importe quel autre art — n'est qu'une perversion de la vérité.

M. Harper interrompt la série d'oppositions pour expliquer l'énigme. Il en trouve la clef, à savoir, une certaine imperfection chez l'homme, et, d'autre part, la singularité de son époque. Des tendances opposées opéraient tour à tour en

(12) *Masters of French Literature*, 1901, p. 279.

Balzac. Si parfois il écrivait abominablement pour gagner de l'argent, il était, pour la plupart du temps, fidèle à sa théorie, et, en présence de la vérité, écrivait comme un sublime artiste. Les problèmes de l'époque l'ont attiré. Les grandes fortunes d'origine malhonnête, les abus de la faveur royale à l'endroit de la noblesse restaurée, la spéculation enragée, fournissaient des sujets à un romancier déjà trop porté au pessimisme. Balzac choisit trop de types mauvais pour bien représenter la vie réelle. La *Comédie humaine*, insiste M. Harper, quoique sa valeur reste dans son réalisme, est un tableau manqué de la réalité éternelle.

M. Harper ne formule pas l'opinion générale d'Amérique sur Balzac. Son article ne fait que résumer deux impressions extrêmes, en essayant en même temps de les expliquer. Il n'a pas saisi cet aspect du génie du romancier qui fait de lui l'auteur français, mieux vaut dire l'auteur étranger, qui est, depuis une vingtaine d'années, le plus étudié en Amérique.

En cherchant la clef de ce problème, il ne nous satisfait pas de croire que Balzac est au moindre degré « en dehors du cadre français ». Il paraît plutôt qu'il était profondément, intensément Français. On peut bien douter que ses connaissances des peuples étrangers valaient grand chose. De sorte que, quand Henry James nous dit qu'il « read the universe as loud and as hard as he could into the France of his ti-

me » (13), il nous semble que c'est au rebours qu'il formule cette vérité. Pour que ce mot soit vrai, il eut fallu une expérience du monde du dehors que Balzac ne possédait pas. Le grand romancier savait aussi bien que Gœthe que, pour atteindre à la perfection, il faut se fixer des bornes. Il s'en est tenu à faire le tableau de la France de son temps, mais il avait l'intelligence de savoir aussi que la France était assez vaste, son rôle avait été assez important, sa vie intellectuelle, morale et matérielle, était assez variée pour présenter à celui qui pouvait voir, tout ce que le monde entier offrait comme problème humain. Mieux vaut dire ainsi qu'il « read France as loud and as hard as he could into the universe ». Balzac a débordé « le cadre national » et c'est à cause de cette note universelle dans ses œuvres qu'il est tellement estimé en Amérique.

(13) *Introduction, The Two Young Brides, 1902.*

Les Traductions

Malgré le grand nombre d'éditions, il n'y a vraiment que deux traductions complètes américaines de la *Comédie humaine* : la Wormeley et la Barrie. Presque toutes les éditions sans nombre ne sont que des réimpressions de ces deux précédentes ou de la traduction Saintsbury (anglaise). Ces deux interprétations diffèrent beaucoup par l'esprit et par le but. L'édition Wormeley (1), commencée en 1885, parut volume par volume jusqu'en 1896. C'est l'œuvre individuelle de Mlle Katherine Wormeley, motivée par le désir de donner à ses compatriotes son interprétation de cette *Comédie humaine*, à l'étude de laquelle elle avait consacré la plus grande partie de sa vie.

L'EDITION WORMELEY

Le *Père Goriot* venait à peine de paraître que le *Literary World* signala l'évènement.

(1) *La Comédie humaine* translated by Katherine Prescott Wormeley, Roberts Brothers, Boston. 40 vols. 1896.

Scènes from Private Life. Vols. 1-9.

Vol. 1 Préface. Père Goriot.

2 *Fame and Sorrow* (La Maison du chat qui pelote). Colonel Chabert.

« De tous les romanciers français, Balzac est, en ce qui concerne le style, le plus difficile, et pour ce qui est de conserver dans une traduction les merveilleuses complexités du sens linguistique auxquelles il se plaisait, autant demander qu'une photographie d'une peinture du Tintoret ou du Titien reproduise les gloires de coloration, les délicatesses du clair obscur qui caractérisent l'original. »

La traduction est alors examinée d'une façon détaillée. On trouve que l'auteur, ou volontairement ou par ignorance, est coupable de plusieurs inexactitudes curieuses. Dans la fameuse description de Mme Vauquer, la phrase « elle marche en traînaissant ses pantoufles grimacées » est réduite à : « her slippers flapping as she walks slipshod across the room » ; « sa personne dodue comme un rat d'église » devient simplement « the hollow smile of an actress » et les traits qui, comme Balzac nous dit, « nous annoncent la cuisine et font pressentir les pensionnaires », dans les mots de la traductrice, « express the character of her pension just as the pension itself implies its mistress ». Dans le langage de

The Atheist's Mass. La Grande Bretèche. The Purse. La Grenadière.

3 Modeste Mignon.

4 Albert Savarus. Paz. Madame Firmiani.

5 Memoirs of Two Young Married Women.

6 The Marriage Contract. A Double Life. The Peace of a Home.

7 A Daughter of Eve. A Commission in Lunacy (L'Interdiction). The Rural Ball (Le Bal de Sceaux).

8 A Start in Life. Vendetta. Study of a Woman. The Message.

9 Béatrix.

Scenes from Provincial Life. Vols. 10-17.

Vol. 10 Eugénie Grandet.

11 The Two Brothers (La Rabouilleuse).

Balzac le boudoir de Madame de Nucingen est « cette chambre où respirait la voluptueuse élégance d'une riche courtisane » ; dans la traduction il devient : « arranged with a mettricioux taste better suited to the quartier Bréda ». « Un des baisers qu'elle lui avait si chaleureusement prodigués » est affaibli en « another of those kisses which she had given him ». Mais l'exemple le plus drôle de tous est la traduction de l'apostrophe d'Eugène de Rastignac à sa « belle comtesse » : Adressons-nous en haut. Quand on s'attaque à quelque chose dans le ciel, il faut viser Dieu. » La traduction le rend : « aim high, and put your trust in the Lord. »

« Le procédé de retouche, continue le critique, est peut-être naturellement employé librement vers la fin du livre, et de ceci on ne se plaint pas dans une œuvre si heureusement exempte de la tare apparente de lubricité qu'est le *Père Goriot*. Un paragraphe, une page peuvent être supprimés ça et là sans nuire à la valeur psychologique. Une question sérieuse se pose : jusqu'à quel point peut-on pousser ce procédé ?

12 The Lily of the Valley.

13 Ursula.

14 Pierrette. The Vicar of Tours.

15 The Gallery of Antiquities. An Old Maid. The Illustrious Gaudissart.

16 Lost Illusions.

17 A Great Man of the Provinces in Paris.

Scenes from Parisian Life. Vols. 18-26.

Vol. 18 Lucien de Rubempré. (Splendeurs et Misères des Courtisanes.)

19 The Last Incarnation of Vautrin. Nucingen and Co., Bankers. Pierre Grassou.

20 Ferragus, Chief of the Dévorants. The Duchesse de Langeais.

21 César Birotteau.

22 Bureaucracy. (Les Employés.)

23 The Lesser Bourgeoisie.

A l'exception d'*Eugénie Grandet* et peut-être aussi de la *Recherche de l'Absolu*, le *Père Goriot* est, de toutes les œuvres de Balzac, la moins corrompue. Mais on nous donne à entendre que d'autres traductions de Balzac, dans le but, supposons-nous, de faire paraître les différentes *Scènes*, doivent suivre. Il sera intéressant de voir ce qu'elles conserveront des œuvres originales. Un critique compétent a dit que Balzac était brutal, et que, en l'étudiant, il fallait se servir d'armes brutales. Devons-nous avoir la *Comédie humaine* transformée en une pièce de Guignol à laquelle des innocents pourront assister sans inconvénients ?

Cependant, nous nous félicitons, continue l'article, de posséder cette traduction et il nous plaît d'en faire la louange. Le *Père Goriot* est un des plus grands romans du monde, et il révèle avec une puissance suffisante les méthodes de celui qui était à la fois le plus grand charlatan et le plus grand génie des écrivains de fiction. Il renferme moins de ce que M.

24 Gobseck. The Secrets of the Princesse de Cadignan. Unconscious Comedians. Another Study of Woman. Comedies Played Gratis (Gaudissart II).

The Poor Relations.

25 Cousin Bette.

26 Cousin Pons.

Scenes from Military Life, vol. 27.

27 The Chouans. A Passion in the Desert.

Scenes from Political Life, vols. 28-30.

Vol. 28 An Historical Mystery (Une Ténébreuse Affaire).

An Episode under the Terror.

29 The Brotherhood of Consolation (L'Envers de l'histoire contemporaine).

30 The Deputy of Arcis.

Scenes from Country Life, vols 31-33.

Vol. 31 The Country Doctor.

James appelle d'une façon si juste « le galimatias magnifique » qui empâte et alourdit une grande partie de l'œuvre de Balzac » (2).

Pour s'assurer que ce qu'on a signalé est la caractéristique de l'œuvre entière, il faut que nous examinions d'autres livres, afin de voir ce qui en reste. Les cas extrêmes conviendront sans doute le mieux.

Au commencement des *Splendeurs et Misères des courtisanes*, on trouve la note suivante : « Ce volume est abrégé par la suppression d'épisodes en tant qu'ils ne sont pas nécessaires à l'histoire principale. » En fait, les pages 95-135 de l'édition définitive sont supprimées. Peyrade, à l'exception d'une mention accidentelle, pages 175, 180, 181, ne paraît point. La longue réplique du Baron de Nucingen, pages 145-148, est réduite à trois lignes. Mlle Wormeley ignore volontairement le jargon, moitié français et moitié allemand, de Nucingen. Elle restaure, ici comme ailleurs, les titres de chapitres rejetés par Balzac dans l'édition définitive.

32 The Village Rector.

33 Sons of the Soil (Les Paysans).

Philosophical Studies, vols 34-39.

Vol. 34 The Alkahest, or the House of Claes (La Recherche de l'Absolu).
The Hidden Masterpiece.

35 Catherine de Medicis.

36 Juana (Les Marana). Adieu. The Recruit (Le Réquisitionnaire). El Verdugo. A Drama on the Seashore. The Hated Son (L'Enfant maudit). The Red Inn. The Elixir of Life. Maître Cornélius.

37 The Magic Skin (La Peau de chagrin).

38 Louis Lambert. Facino Cane. Gambara. Melmoth Absolved.

39 Séraphita. Jesus-Christ in Flanders. The Exiles (Les Proscrits).

40 Honoré de Balzac : A memoir compiled and written by Katharine Prescott Wormeley.

(2) *Literary World*, 1885. 16 : 384.

Bien que ce volume ait souffert plus qu'aucun autre, la différence réside seulement dans le nombre de corrections. Toute la traduction de la *Comédie humaine* a été systématiquement expurgée. Bien plus, certains romans sont exclus de l'édition Wormeley, romans qui, selon la traductrice, ne méritent pas une place dans la *Comédie humaine*, traduite pour un public américain. La valeur littéraire de cette édition est sans doute supérieure à la plupart des ouvrages semblables. Là où la pudeur ou le goût exigeant de la traductrice n'ont pas nui au texte original de Balzac, les reproductions, bien que libres, restent fidèles. Il reste partout évident que la traduction Wormeley est un si curieux amalgame de fidélité et d'infidélité qu'on se sent porté à l'appeler plutôt une adaptation qu'une traduction.

L'EDITION BARRIE (3)

L'Edition Barrie offre un contraste frappant avec la traduction Wormeley. La *Comédie humaine* est présentée tout

(3) Honoré de Balzac now for the first time completely translated into English (Edition définitive). Philadelphia: G. Barrie and son (1895-1900).

Scenes from Parisian Life, vols 1-11.

3-4 The Poor Relations, first episode: Cousin Bette, Pierre Grassou. The

1-2 The Splendors and Miseries of Courtesans.

Girl with the Golden Eyes.

5 The Poor Relations, second episode: Cousin Pons.

6 History of the Thirteen: Ferragus. La Duchesse de Langeais.

7 History of the Grandeur and Downfall of César Birotteau.

8 The Civil Service (Les Employés). Gaudissart II. A Prince of Bohemia.

9 The House of Nucingen. The Secrets of the Princesse de Cadignan. Sarrasine. Facino Cane. A Man of Business. The Involuntary Comedians.

10-11 The Petty Bourgeois.

entière. Même les *Contes drolatiques* s'y trouvent. Au surplus, les éditeurs ajoutent le *Répertoire de la Comédie humaine* de Christophe et Cerfberr, volumes 50 et 51 de cette édition. C'est une traduction faite mot à mot. On a le sentiment parfois que le dictionnaire, plutôt qu'une longue expérience de la langue, a fourni les éléments. Cependant, l'effort de reproduire fidèlement l'œuvre de Balzac comme il l'a laissée, est évident. On a rendu en anglais le dialecte atroce du Baron de Nucingen, on remarque même dans les titres une traduction aussi *strictement* littérale que possible. Puisque c'est l'édition définitive qu'on reproduit, les titres des chapitres sont supprimés. Cette édition est ainsi la première traduction absolument complète de la *Comédie humaine* en Amérique.

LES TRADUCTEURS

Il y a peu à dire en ce qui concerne les traducteurs de

Scenes from Private Life, vols. 12-22.

- 12 The House of the Cat and the Racket (La Maison du Chat qui pelote).
The Dance at Sceaux.
The Purse. The Vendetta.
- 13 Memoirs of Two Young Brides.
- 14 Modeste Mignon.
- 15 A Start in Life. Madame Firmiani. The Message.
The Atheist's Mass.
- 16 Albert Savarus. A Daughter of Eve.
- 17 The Marriage Contract. La Grenadière.
Gobseck.
- 18 A Woman of Thirty. The Deserted Mistress.
- 19 Old Goriot.
- 20 Honorine. Colonel Chabert. The Interdiction.
- 21 Béatrix.
- 22 A Double Family. The Peace of the Household.
A Study of Woman. Another Study of Woman.
La Grande Bretèche. The Pretended Mistress.

l'Édition Barrie. Il se trouve parmi eux sans doute des Balzaciens avérés, mais à part leur contribution à l'édition en question, ils ne se sont pas signalés par d'autres travaux importants. Celui des treize qui mérite une mention spéciale est M. George Ives, qui nous a donné vingt-quatre des cinquante-et-un volumes. C'est lui qui a traduit aussi le *Répertoire* de Christophe et Cerfberr.

Le cas de Mlle Wormeley est pourtant bien différent. Ce que nous avons déjà vu du traitement qu'elle a infligé à la *Comédie humaine* nous porterait à la croire un critique brutal et sévère de son auteur, tandis qu'au contraire c'est la sollicitude la plus profonde qui l'a inspirée. Cette demoiselle, entichée de Balzac, fut une Balzacienne parfaite. Les œuvres du maître avaient été l'étude de toute sa vie. A l'encontre de la plupart des admirateurs de Balzac et même des écrivains sur Balzac, elle avait les renseignements les plus récents sur

Scenes of Privilcial Life, vols. 23-32.

23 Ursule Mirouët.

24-25 The Celibates : Pierrette.

Le Curé de Tours. La Rabouilleuse.

26 Eugénie Grandet.

27 The Lily of the Valley.

28 The Illustrious Gaudissart. The Muse of the Department.

29 The Old Maid. The Cabinet of Antiquities.

30-31-32 Lost Illusions.

Scènes of Military and Political Life.

33 Les Chouans.

34 A Passion in the Desert. An Episode under the Reign of Terror. A Dark Affair.

35 Z. Marcas. The Other side of Contemporaneous History, first episode : Mdaame de la Chanterie ; second épisode : The Novice.

36-37 The Deputy from Arcis.

ce qui s'éditait sur les œuvres et sur la vie de cet écrivain, tant en France qu'en Amérique. C'était, malheureusement pour le grand travail qu'elle devait entreprendre, une dévotion trop aveugle. Le manque de cette impartialité qui est aussi nécessaire au traducteur qu'à l'artiste créateur n'est pas compensé par le zèle, quelque grand qu'il soit. L'ardent désir de présenter son romancier préféré sous un jour favorable l'a conduite trop loin et a abouti presque à la mutilation.

COMPARAISON DES TEXTES

La plupart des différences entre les deux traductions sont si apparentes, qu'il suffit simplement de les constater. Quant à la qualité littéraire des deux travaux, il faut sans doute regarder de plus près. Dans ce but, une comparaison des textes ne sera pas sans intérêt. Nous croyons que les passages suivants présentent des exemples, des traits qui marquent la dis-

Scenes from Country Life.

38 The Country Doctor.

39 The Village Curé.

40 The Peasants.

Philosophic and Analytic Studies.

41 The Magic Skin.

42 Jesus-Christ in Flanders. Melmoth Converted.

The Elixir of Long Life. Séraphita.

43 The Unknown Masterpiece. The Maranas. A Seashore Drama. The Red Inn. Master Cornélius.

44 Gambara. Massimilla Doni. The Accursed Child.

45 The Quest of the Absolute.

46 Adieu. The Conscript. The Executioner. The Exiles. Louis Lambert.

47 Catherine de Medicis.

48-49 Physiology of Marriage. Petty Worries of Conjugal Life.

50-51 Repertory of the Comédie humaine. (Christophe et Cerfberr).

52-53 Les Contes Drolatiques.

inction principale entre les deux œuvres : la traduction libre de la Wormeley, la littérale de la Barrie.

Mémoires de deux jeunes mariées : vol. 1, p. 131 (4).

« Elle m'a doucement attirée *sur* elle et baisée au front en m'y mettant ce feu qui la *dévore*, qui a *noirci* l'azur de ses yeux, *attendri* ses paupières, ridé ses *tempes dorées* et *jauni* son beau visage. Elle m'a donné la *peau de poule*. Avant de répondre, je lui ai baisé les mains. »

Wormeley : « She drew me gently *to* her and kissed me on the forehead *with* that fire which *consumes* her, which *blackens* the azure of her eyes, *droops* her eyelids, furrows her *ivory forehead*, and *discolors* her lovely face. She *made my flesh creep*. Before replying, I kissed her hands. »

Barrie : « She drew me gently *toward* her and kissed me on the forehead, *communicating* to me *that* fire which *devours* her, which has *clouded* the azure of her eyes, *softened* her eyelids, wrinkled her *golden temples* and *yellowed* her fine countenance. She gave me a *sensation of goose flesh*. Before replying, I kissed her hands. »

Il est intéressant de noter de quelles nuances un passage si bref est susceptible entre les mains de deux traducteurs. Ce qui saute aux yeux, c'est que la Barrie sacrifie l'élégance au désir de rester plus près, en fait de mots, de l'original. Fire which devours her », « softened her eyelids », « golden temples », « sensation of goose flesh » sont des expressions

(4) Les citations de Balzac sont faites d'après l'édition définitive.

beaucoup moins heureuses que « fire which consumes her », « droops her eyelids », « ivory forehead », « she made my flesh creep ». Sans le texte français, on se demande même ce que veut dire « softened her eyelids ». Dans l'ensemble, nous trouvons que la Wormeley, en s'occupant plus de l'idée que des mots, arrive à un effet beaucoup plus agréable et, sans doute, un peu plus exact.

Splendeurs et Misères des courtisanes, vol. 9, p. 58

« Mon enfant, j'ai tenté de vous donner au Ciel; mais la *filie repentie* sera toujours une *mystification pour l'église*; s'il s'en trouvait une, elle *redeviendrait courtisane* dans le paradis. Vous y avez gagné de vous faire oublier et de *ressembler à une femme comme il faut*; car vous avez appris là-bas ce que vous n'auriez jamais pu savoir dans la sphère infâme où vous vivez... Vous ne me devez rien, fit-il, en voyant une délicieuse expression de reconnaissance sur la figure d'Esther, j'ai tout fait pour lui. (Et il montra Lucien). Vous êtes fille, *vous resterez fille, vous mourrez fille*; car malgré les séduisantes théories des *éleveurs de bêtes*, on ne peut devenir ici-bas que ce qu'on est. *L'homme aux bosses a raison*. Vous avez la bosse de l'amour. »

Wormeley : My child, I attempted to give you to heaven; but the *repentant Magdalen* will always *baffle the Church*. If there is such a being, she'll *return to her ways* in paradise. You have gained something however. You learned, over there, things that you never could have known in

the infamous sphere in which you lived, *how to behave like* a well bred woman, *how to conduct yourself*. You owe me nothing, he exclaimed seeing the expression of gratitude that overspread Esther's face. « I did it all for him », pointing to Lucien. « You are a courtesan, and a courtesan *you will continue to be*, for, in spite of the theories of those who *raise cattle*, no living being can become in this world anything but what he is. *The man of the bumps* is right; you have the bump of love. »

Barrie : My daughter, I have tried to give you to Heaven; but the Church always finds a *repentant woman* a *fiction*, and if there were one, she would *turn courtesan again* in Paradise. You have succeeded in making yourself forgotten and in becoming *outwardly a respectable woman*; for at the convent you have learned what you never could have discovered in the infamous world in which you lived. You owe me nothing », said he as he saw a lovely look of gratitude come over Esther's face. « I did everything for his sake », he added, pointing at Lucien : « You are a courtesan, *you'll live a courtesan, and will die a courtesan*. In spite of all the attractive theories of *trainers* here on earth, an animal remains what it is. The *phrenologist* is right, you have the bump of love. »

Dans les traductions de la première phrase de ce passage, il ne s'agit plus de simples nuances, mais d'une grande différence de sens. La version Barrie dit que la fille repentie

n'existe pas. La Wormeley la représente comme déjouant les efforts de l'Eglise. Nous trouvons ici encore que la traduction Wormeley est la mieux réussie, puisqu'elle tient à rendre l'idée et non pas à adhérer à la forme, nom pour nom, verbe pour verbe. Une traduction littérale a sans doute l'avantage de conserver le style de l'auteur, mais il n'y a pas style qui vaille, si le sens est sacrifié. Il est déjà apparent que le style de la traduction Wormeley est, dans l'ensemble, celui de la traductrice. Mlle Wormeley ne se laisse pas entraver par une idée exagérée de fidélité à la forme de l'original. Si, parfois, elle paraît abuser de ses privilèges de traductrice, son principe n'en est pas moins valide. Tant mieux si le style de l'auteur aussi s'y fait sentir.

Splendeurs et Misères des courtisanes, vol. 9, p. 44.

« Herrera demeurait rue Cassette, près de Saint-Sulpice, église à laquelle il s'était attaché. Cette église, d'un style dur et sec, allait à cet Espagnol, dont la religion tenait de celle des dominicains. *Enfant perdu* de la politique astucieuse de Ferdinand VII, il desservait la cause constitutionnelle, en sachant que ce dévouement ne pourrait jamais être récompensé qu'au rétablissement du *rey netto*. »

Wormeley : « Herrera lived in the rue Cassette, near Saint-Sulpice, the church he had selected for his religious duty. This church, cold and barren, suited a Spaniard whose religion partook of that of the Dominicans. A true son of the crafty policy of Ferdinand VII, he was sent to do all the ill

he could to the constitutional cause, aware that this devotion could never be rewarded until the restoration of the *rey netto*. »

Barrie : « Herrera lived in the rue Cassette, close to Saint-Sulpice, the church *to which he was attach^d*. This church, built in a severe and barren style, suited this Spaniard whose religion was *derived from the Dominicans*. A *forlorn hope* of the crafty policy of Ferdinand VII, he opposed the constitutional party though he knew that this devotion could never be rewarded but by the reestablishment of the *rey netto*. »

Nous relevons ici d'abord les traductions de *tenait de*. Le verbe *derived* de la version Barrie dit trop, tandis que *parlook* donne le sens exact du français. Les deux verbes sont loin d'être synonymes. Entre les interprétations de l'expression *enfant perdu*, il y a une différence plus sérieuse. Certainement, elle ne veut pas dire *forlorn hope*. Que cette idée s'accorde plus ou moins avec ce qui suit, ne la justifie pas. C'est plutôt sur le zèle de Herrera que Balzac insiste, et c'est cette pensée que donne l'autre version dans les mots *a true son*.

Si seulement quelques-unes des expressions soulignées des passages cités sont commentées, c'est que les autres présentent moins de difficultés. Ce qui se dégage de la comparaison que nous avons faite, c'est que, des deux traductions, celle de Mlle Wormeley est la plus soignée comme œuvre

anglaise, et la plus correcte comme interprétation des idées de l'auteur. D'autre part, en supprimant une dizaine des romans de la *Comédie humaine*, en supprimant des épisodes et des passages de certains romans, Mlle Wormeley s'est exposée au grave reproche de présenter comme traduction de la *Comédie humaine* une œuvre qui est loin d'être complète.

L'édition Barrie, au contraire, a le grand avantage d'être une traduction intégrale de l'édition définitive, comme Balzac l'a laissée. Travail de treize traducteurs différents, il présente forcément de l'inégalité, mais malgré son infériorité à celle de Mlle Wormeley comme œuvre littéraire, elle est en Amérique la traduction préférée, et elle a supplanté presque entièrement sa rivale, auprès des lecteurs américains.

Les Balzaciens américains

Le terme « Balzacien » est connu en France depuis longtemps. En Amérique, ce n'est que récemment que les amateurs de Balzac se le sont approprié. Dans les premières années, il se trouvait par ci par là quelques admirateurs qui faisaient des efforts soutenus pour susciter de l'intérêt pour ses œuvres ; mais ces efforts n'étaient pas concertés, on n'en trouve aucune trace. Dernièrement, pourtant, depuis la guerre surtout, l'effort concerté est très marqué. Les Balzaciens se connaissent, ils s'entr'aident, ils se tiennent constamment en rapport avec les Balzaciens d'outre-mer. S'il se trouve dans leur zèle un tout petit grain de folie, si, par exemple, ils s'interpellent par des noms pris dans la *Comédie humaine*, ce n'est qu'un autre indice des relations étroites qui existent entre eux. « Les Balzaciens américains, dit M. Dargan (1), forment un groupe actif et étroitement lié, ils se tiennent mutuellement au courant par correspondance de leurs recherches et ils essayent chacun de propager un zèle basé strictement sur l'érudition. »

Si les premiers partisans de Balzac ne s'étaient jamais

(2) *Introduction*, Royce *Bibliography* p. XIII.

appropriés le terme Balzacien, il n'est pas trop tard pour le leur appliquer. Il y en avait qui en méritaient le titre tout autant que leurs successeurs. Nous pourrions y comprendre la plupart de ceux dont nous signalons les travaux, mais nous nous arrêterons à ceux qui, par leurs efforts soutenus, ont travaillé à faire naître ou à perpétuer le culte de Balzac dans leur pays.

John Lothrop Motley mérite, comme auteur du premier article important sur Balzac, d'être compris dans ce groupe. Après cet effort, pourtant, M. Motley n'a rien écrit sur Balzac. Ce n'est pas le cas de Henry James. Il fut vraiment le premier Balzacien et il est resté tel toute sa vie. Si les écrits de James sur Balzac étaient rassemblés, ils composeraient un assez gros volume. Il nous semble d'ailleurs que ses nombreuses mentions de Balzac, dans ses romans, ses préfaces, ses lettres et même dans ses livres de voyage, sont les meilleures preuves qu'il ne les perdait pas de vue. Si le nom de Henry James revient, dans ce travail, plus fréquemment qu'aucun autre, c'est qu'il a le plus assidûment et pendant une plus longue période, rappelé à ses lecteurs le nom de Balzac.

Mlle Katherine Wormeley mérite aussi une des premières places parmi les Balzaciens. Nous avons déjà eu occasion de commenter ses divers travaux : la traduction de la *Comédie humaine*, la traduction d'un volume des lettres, le *Mémoire*, la *Vindication*, etc. Tous les travaux de Mlle Wor-

meley au sujet de Balzac composeraient environ une cinquantaine de volumes. Cela fut le principal travail de sa vie.

Il ne faut pas oublier non plus Edgar Evertson Saltus, à cause de son œuvre biographique et de ses traductions.

Il nous semble que le Professeur Trent est le premier des Balzaciens d'une deuxième catégorie, c'est-à-dire de ceux qui ont non seulement témoigné de l'intérêt par leurs écrits, mais aussi ont tâché de communiquer leur zèle à d'autres. Annotateur d'une édition de la *Comédie humaine*, auteur de nombreux articles, M. Trent mérite par ses travaux sur Balzac d'être compté parmi les Balzaciens les plus fervents, mais il le mérite tout autant par son désir évident d'inspirer sa dévotion aux autres. Il est impossible de ne pas associer avec le sien le nom du professeur Harry Thurston Peck, son collègue à Columbia University, et Balzacien dévoué comme lui.

Le Professeur E. Preston Dargan est le digne successeur de Trent, comme animateur des études balzaciennes dans les milieux universitaires. Son enthousiasme et son énergie infatigables ont fait de l'Université de Chicago le centre de ces études. Sur ses instances, l'Université a acquis, en 1923, la collection Croué des œuvres de Balzac, qui comprend cent dix-sept volumes d'éditions premières dont cinquante-sept « princeps ». Depuis lors, six autres princeps ont été ajoutés. « Un jour, dit M. Dargan, si nous avons de

la chance, nous posséderons un princeps (en volume) de chaque titre de la *Comédie humaine*. » M. Dargan annonce en même temps l'acquisition d'un autre trésor balzacien pour l'Université, par les efforts de MM. Nitze et Manley : les épreuves en manuscrit de deux chapitres du *Secret des Ruggieri*. C'est aussi par son intermédiaire que l'Université de Chicago a publié la *Bibliographie de Balzac* compilée par W. H. Royce.

Mais pour le commencement du projet balzacien à l'Université de Chicago, laissons parler M. Dargan.

« Dans les premiers jours de l'été 1927, dit M. Dargan, dans l'Introduction à la *Bibliographie de Balzac* (2), un Projet Balzacien a été approuvé et une certaine somme d'argent a été mise de côté, prise dans The Humanities Research Fund, dans le but d'avancer ces études. Depuis ce temps le Projet se réalise presque aussi exactement qu'on l'avait espéré. Le travail projeté démontrerait, par une série de monographies et d'études plus importantes, que Balzac, si on étudiait à fond l'évolution de sa technique, est la source du roman social au XIX^e siècle. Le Projet pourrait alors essayer, en appelant à l'aide les spécialistes des différentes littératures modernes, d'exposer comment l'influence et la puissance de Balzac ont été exercées et que sa méthode offre toujours un fond solide pour la fiction du présent et de l'avenir. »

Les extraits suivants, tirés de la brochure de M. J. Dol-

(1) *Introduction*, Royce *Bibliography*, p. XIII.

lard (3), donnent une idée du programme projeté par M. Dargan :

« Le premier de ces projets, qui est la publication de la seule grande bibliographie de Balzac, est déjà terminé... Le second projet sera une série d'études sur la technique de Balzac. Ces études auront pour base la collection Croué... Dans son troisième projet, M. Dargan, qui a été l'animateur de l'entreprise, espère la compléter par une étude sur l'évolution de la *Comédie humaine*. D'une façon plus lointaine, une série d'études sur l'énorme influence de Balzac est projetée. Le groupe balzacien a déjà publié un travail qui servira de base aux études actuelles et il est à remarquer que les résultats de cette entreprise sont bien connus et favorablement interprétés par des savants étrangers. »

Il est difficile de dire si M. Dargan a mieux servi la cause de Balzac en Amérique par ses propres études ou par ses travaux d'organisation. Les deux font un ensemble imposant.

L'Université de Princeton a récemment acquis la collection Haas, qui contient des premières éditions de Balzac, dont plusieurs sont très rares. Les Balzaciens sont représentés à Princeton par le Professeur Walter Scott Hastings. Il existe entre M. Hastings et M. Dargan le lien d'ancien élève à professeur et, sans aucun doute, on y trouve encore un exemple de parenté entre les Balzaciens américains. M. Has-

(3) Balzac and the Sociological Novel.

tings, quoiqu'un des plus jeunes Balzaciens, a déjà publié des travaux très importants dont nous aurons l'occasion de parler ailleurs. Comme M. Dargan, à Chicago, M. Hastings, à Princeton, a fait de son Université un des centres principaux des études balzaciennes.

M. W. H. Royce a bien mérité de Balzac par sa monumentale *Bibliographie*. Il nous semble que peu de travaux futurs sur Balzac puissent être faits indépendamment de cette œuvre hors ligne. La *Bibliographie* est la première des publications selon le programme du Projet balzacien de l'Université de Chicago. « La publication de cette bibliographie, dit M. Dollard, fut absolument indispensable, puisqu'elle est devenue le dictionnaire de toutes les études poussées sur Balzac jusqu'ici. Dorénavant, ceux qui commenceront à écrire sur cet auteur auront sous la main en un seul livre, des références se rapportant à toutes les études et commentaires sérieux déjà publiés. »

M. Royce est le Balzacien intégral. Tout jeune, il s'intéressait à Balzac et commença à rassembler pour son propre usage des références sur son auteur de prédilection. La masse des matériaux était déjà imposante avant qu'il ait conçu le projet qu'il a fini par réaliser. Il y a mis trente ans ; mais M. Royce lui-même nous a fait le récit :

« Oui, à peu près trente années de recherches infatigables sont représentées par ce livre. Les ressources de la Bibliothèque Nationale (France) et le British Museum, la

Bibliothèque du Congrès (Etats-Unis), la bibliothèque de la ville de New-York, celles des Universités de Princeton, Harvard, Columbia et Chicago; les bibliothèques publiques de Boston, Brooklyn, Chicago et de beaucoup d'autres villes, ont contribué aux renseignements que j'en ai pu obtenir. Des milliers de catalogues de libraires ont été examinés et des centaines de librairies ont été fouillées pour trouver des volumes sur Balzac. Je me suis même acquis une bibliothèque assez importante. Parler du charme, de l'émotion et du véritable plaisir de tout cela, serait trop long. » (4)

Mr. Royce vient de publier le deuxième volume de la *Bibliographie*. Celui-ci contient un index aux titres numérotés du premier volume. Il a aussi terminé le manuscrit d'un travail sur la bibliographie des œuvres de Balzac. Jugée par son utilité pour les étudiants futurs de Balzac, la *Bibliographie* de Royce, à notre avis, est la contribution la plus importante qui ait jamais été apportée à la littérature Balzacienne. *L'Histoire des œuvres de Balzac*, par Spoelberch de Lovenjoul, est le seul ouvrage de cette espèce qui puisse lui être comparé.

N'oublions pas M. Gabriel Wells dans la catégorie de Balzaciens. Les liens étroits qui existent entre lui et M. Royce s'épanouissent dans une mutuelle dévotion pour Balzac. Bien que M. Wells n'ait rien écrit, il s'est identifié si

(4) *Introduction, Bibliography*, p. XIV.

sympathiquement avec tous les projets balzaciens importants, il a si généreusement mis à la disposition des travailleurs son expérience de bibliophile, ainsi que les trésors de sa propre collection, que c'est à lui qu'on confère le beau titre de Mécène des Balzaciens.

Il va sans dire que notre liste de Balzaciens ne peut être complète, mais elle doit inclure le nom de M. Marcel Bouteron. Depuis longtemps membre honorifique du groupe américain, M. Bouteron tendait la main par-dessus la mer pour encourager et aider ses camarades dans leurs travaux. Il a fait davantage ; il est venu communiquer, dans une grande tournée de conférences, d'un bout du pays à l'autre, ce bel enthousiasme qui le fait reconnaître par tous comme le Balzacien en chef.

En nommant les chefs des Balzaciens, nous sommes conscient du danger de faire des omissions sérieuses, tant d'autres en méritent le titre ; les pages suivantes en témoignent. Ce qui est certain pourtant, c'est que ceux mentionnés ci-dessus le méritent largement.

Biographie

Si on rassemblait toutes les esquisses biographiques de Balzac faites par ses commentateurs américains, le volume en serait imposant. Si, pourtant, on y séparait ce qui a été puisé dans les œuvres françaises dignes de confiance, et la partie due aux recherches originales, les deux totaux seraient très inégaux. Sans doute, à cause du manque de documents sur Balzac en Amérique, la biographie est le sujet sur lequel on a fait le moins de travail. Tout ce qu'on a écrit, pourtant, a eu son utilité en servant à présenter l'homme et l'œuvre aux lecteurs américains.

Si les dimensions du livre d'Edgar Everison Saltus (1) suggèrent le titre de biographie, le contenu ne le mérite guère. Le volume, quoiqu'il contienne une masse considérable de matériaux biographiques, est vraiment une série d'essais sous les titres suivants :

Chapter I. — *The Vagaries of Genius.*

Chapter II. — *The Comédie humaine.*

Chapter III. — *The Buskin and the Sock.*

(1) *Balzac*, 1884 ; nouvelle édition 1893.

Chapter IV. — *The Chase for Gold.*

Chapter V. — *The Thinker.*

Chapter VI. — *Bibliography.*

Dans le premier chapitre, M. Saltus présente son sujet comme un génie tellement caractérisé par des fantaisies extravagantes que le lecteur qui ne connaît pas Balzac, reçoit l'impression d'avoir affaire à un demi-fou. Un critique exprime, d'après les représentations de Saltus, l'opinion que selon le précédent américain, il aurait été facile de casser le testament de Balzac (2). Le chapitre IV est vraiment la continuation du premier, sauf que Saltus groupe ici toutes les excentricités de Balzac, qui résultaient de ses tentatives de s'enrichir. Nous ne disons pas que tout ce que dit Saltus ne soit pas vrai, ou, au moins, représenté déjà comme la vérité; mais rassemblés et renforcés comme ils le sont par les déductions de Saltus, les récits des caprices de notre grand homme donnent une impression assez exagérée de son manque d'équilibre.

Dans les chapitres II et III, Saltus donne dans l'érudition. M. Royce a raison sans doute en disant que pour ses matériaux il puise largement dans l'*Histoire des œuvres de Balzac*, de Lovenjoul (3). L'appréciation de la collection d'extraits (4), qui compose le cinquième chapitre, dépend du goût du lecteur. Il n'en manque pas dont la bonne opi-

(2) Critic, 1884, 4-5 : 170. Voir aussi Nisbet, *The Insanity of Genius*, pp. 135-37, 268-69.

(3) Voir l'Appendice, p. 478, 2^e édition.

nion de Balzac repose sur la philosophie et la morale incorporées dans ses romans et exprimées dans de tels passages. La bibliographie à la fin du livre a dû rendre beaucoup de bons services aux étudiants de Balzac.

En somme, le petit volume de M. Saltus a bien servi. A cette époque, quand Balzac était peu connu en Amérique, c'était une contribution importante à la littérature balzacienne. A part les premières traductions, aucun volume de ce genre et de ces dimensions (199 pages), n'avait encore paru. Il présentait plus de renseignements sur la vie de Balzac qu'aucun autre ouvrage publié jusqu'alors en Amérique. Aussi il a été très bien accueilli. Les comptes rendus en étaient flatteurs.

On peut bien classer M. Saltus parmi les premiers Balzaciens. En plus de ses travaux biographiques, il s'est mis à la traduction d'une partie de la *Comédie humaine* sous le titre de *Contes de Balzac*. Le genre des morceaux choisis pour la traduction : *Madame Firmiani*, *l'Auberge rouge*, la *grande Bretèche* et *Madame de Beauséant*, indiquent une prédilection de la part de Saltus pour le côté romantique, et cela est confirmé par les romans qu'il a écrits, ainsi que par les aspects de Balzac dont il fait le plus de cas. Les romans sont tout à fait oubliés aujourd'hui et ne valent guère d'être étudiés du point de vue de l'influence de Balzac.

(4) M. Harry Rickel a publié en 1923 un gros volume « The Wisdom of Balzac » qui n'est qu'une amplification de l'idée de Saltus. Les extraits sont classés par sujet.

A l'occasion de la publication du *Répertoire de la Comédie humaine*, de Cerfberr et Cristophe (1887), M. Edward R. Holden (5) constate que depuis dix années, lui aussi préparait un ouvrage semblable et qu'il avait déjà communiqué son projet à Madame de Balzac. Le plan de cet ouvrage était même plus vaste que celui de MM. Christophe et Cerfberr. C'était l'intention principale de Holden de jeter une lumière nouvelle sur Balzac lui-même. Il avait incorporé ainsi dans son ouvrage les réflexions de Balzac sur des personnages historiques, tels que Louis XIV, Napoléon, Talleyrand, ainsi que sur ses contemporains, George Sand, Beyle, etc. D'ailleurs, il avait ajouté des opinions sur plusieurs sujets importants comme l'Eglise, l'Etat et la Famille. Tout cela était fait pour démontrer la précision étonnante des données de Balzac. Quant aux détails, M. Holden avait donné même la date de la naissance, du mariage, etc., des personnages de la *Comédie humaine*.

C'est l'auteur lui-même qui insiste sur la valeur biographique de son travail, plutôt que sur son utilité comme index à l'œuvre de Balzac. Il concevait que l'auteur était plus grand que ses créations, et que ces dernières ont leur plus grande utilité en expliquant l'homme. Il regardait ainsi son « répertoire » comme l'analyse de Balzac lui-même.

Après avoir passé dix années à préparer un tel travail, et étant arrivé à la veille de sa publication, M. Holden a dû

(5) *Scribner's Mag.*, 1888, 3 : 76.

éprouver une grande déception en se trouvant devancé par d'autres. Pourtant, il acclame généreusement le *Répertoire* de Christophe et Cerfberr comme la seule œuvre d'une importance biographique qui ait paru depuis celle de Théophile Gautier. Ces Balzaciens qui font grand cas de Christophe et Cerfberr, et ils sont nombreux, doivent regretter aussi que M. Holden n'ait pas procédé à la publication de son ouvrage. Fait sans aucun rapport avec les auteurs français, ce deuxième répertoire aurait révélé assez de différences de matériaux, et surtout de points de vue, pour en justifier la publication.

Après l'apparition de l'œuvre de Saltus, il s'est écoulé une période de huit ans avant qu'un travail du même genre ne fût publié. C'est celui de Mlle Wormeley. Outre ses traductions, elle nous a laissé aussi deux ouvrages qui méritent notre attention : *A Memoir*, auquel elle ajoute, dans une deuxième édition, *Une Défense de Balzac*; et les *Opinions personnelles d'Honoré de Balzac, tirées de sa correspondance et de ses œuvres diverses*.

Quant au *Memoir*, Royce dit : « Cet article est seulement ce qu'on le dit : un mémoire, non pas une biographie, mais il n'existe en anglais aucun autre ouvrage d'après lequel un lecteur non initié puisse obtenir d'une manière plus abrégée, une si juste idée du grand romancier, que de ce volume écrit avec enthousiasme et amour. » Mlle Wormeley base son récit sur le récit de Mme Surville, sœur de Balzac.

Elle le divise en trois parties, ajoutant à chaque partie des chapitres supplémentaires (6). Ce qui s'en dégage principalement, c'est l'admiration sans bornes pour le maître, comme romancier et comme homme. Que l'écrivain ait eu des défaillances, que l'homme n'ait pas eu que des qualités, tout lui paraît inadmissible. Elle nous donne l'impression que même les parties de la *Comédie humaine* qu'elle a supprimées ont dû y être introduites par quelque influence irrésistible et non pas volontairement par son idole.

D'une façon générale, elle avoue qu'il est pourtant juste de dire que dans l'œuvre longue, compliquée et variée, appelée la *Comédie humaine*, il existe des fautes, et que dans ce cas, le blâme est justifié, mais la seule faute qu'elle signale, c'est que les dialogues sont ampoulés; et tout ce qu'elle trouve comme défaut, c'est qu'il n'avait pas « le plus petit don pour les vers ». Elle pense que quelquefois son imagination entravait son jugement (par exemple son voyage en Sardaigne) bien qu'il fût « doué d'un grand sens commun ». Contre la critique d'autrui, jamais écrivain n'eut champion plus zélé. Elle montre son ressentiment contre les contemporains de Balzac qui se sont hâtés de publier ce qu'ils

(6) Plan du *Memoir* : Chap. I. Introduction ; chap. II, Récit de Madame Surville ; chap. III, Enfance et adolescence ; chap. IV, Récit de Madame Surville ; chap. V, Balzac, jeune homme ; chap. VI, Sa vie littéraire ; chap. VII, Jugements de ses amis contemporains ; chap. VIII, Récit de Madame Surville ; chap. IX, Rétrospectif ; chap. X, Dernières années.

Il se trouve comme appendice une bibliographie des Œuvres de Balzac. Ce qui nous intéresse est la composition du corps du *Memoir* autour de la petite biographie de la sœur de Balzac.

savaient sur Balzac et qui ont plutôt l'air de penser à eux-mêmes qu'à lui. Ils lui ont nui plus ou moins pour le moment, mais en jugeant Balzac, il faut se rappeler que c'était un homme « non seulement pour la postérité immédiate, mais pour la postérité de toujours ».

Une des raisons, peut-être la plus forte, de l'admiration de Mlle Wormeley pour son auteur préféré, est sa propre conception de Balzac comme champion de son sexe. L'importance qu'elle donne à cet aspect de Balzac et la chaleur de son appréciation du rôle qu'il a joué, sont bien significatives. La vraie raison, affirme-t-elle, de ce que les femmes sont, et ont toujours été amies de Balzac de son vivant, et plus tard comme lectrices et étudiantes, c'est que Balzac a su voir et fixer leur vraie place dans l'humanité. Il a essayé de leur inspirer un sens — par des peintures terribles et révoltantes, il est vrai — des conséquences de la déchéance. Il prêche par les faits et n'est jamais dogmatique, mais les femmes ont plus ou moins consciemment vu ce qu'il veut dire, et, inspirées par un sens caché à elles-mêmes, elles ont entendu son appel pour la réalisation d'un monde meilleur. C'est là une raison qui échappe aux critiques masculins. Mais il serait tout à fait faux d'affirmer que de tels critiques ont tort lorsqu'ils disent que les femmes de trente à quarante ans, et même de n'importe quel âge, sont séduites par l'extension que Balzac donne à leur période de charme, et par l'importance qu'il assigne à leur rôle dans la vie. Bien

plus, tout ce qui tend à accroître leur influence et à l'élever au-dessus du niveau matériel de jeunesse et de beauté, qui cache tant de périls, est, à juste raison, bien accueilli des femmes.

Le ton de Balzac comme moraliste, selon Mlle Wormeley, vient de sa croyance en ce que la femme est l'âme de l'homme. Nous devons le croire quand il dit que son but en écrivant la *Physiologie du Mariage* était d'éveiller des idées favorables à l'émancipation et à l'instruction supérieure des femmes et d'insister sur leurs droits naturels et inaliénables.

Ce livre (la *Physiologie du Mariage*) ne se prête pas facilement à la traduction, de même que les remèdes identiques ne sont pas applicables à tous les tempéraments. L'esprit anglo-saxon se choque d'une morale plaisante et moqueuse qu'il appelle cynisme. De toutes façons, le sujet est insupportable aux conventions de notre pays qui préfère ne pas voir la vérité, et, quand il la voit, la fuit en la qualifiant d'immorale. Tolstoï, traitant le même sujet consciencieusement et de sa façon soi-disant brutale et choquante, a été mis à l'index. Le temps n'est pas encore venu où l'on puisse le discuter librement, mais celui qui présentera sur ce sujet une étude qui pénétrera le cœur et l'âme de tous, accomplira une œuvre à laquelle Balzac avait l'intention de contribuer et à laquelle il a contribué.

Dans la justification que Mlle Wormeley ajoute à la nouvelle édition du *Memoir*, elle affirme que la lettre publiée

par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul dans un *Roman d'amour* et tendant à prouver que les relations de Balzac avec Mme Hanska étaient illicites dès le début, est apocryphe. Justifiée ou non par les arguments de la défense, prudente ou imprudente en se lançant à la défense de son idole, c'est le zèle de son attachement qui brille dans les pages de la *Vindication*. « Après avoir passé (c'est ainsi qu'elle termine sa plaidoirie) ces dernières douze années en communion étroite avec l'œuvre et l'esprit de Balzac, et étant profondément convaincue de l'injustice cruelle qui leur a été faite, je sens que c'est mon devoir de défendre sa mémoire par tous mes moyens. »

On ne comprend pas tout à fait pourquoi Mlle Wormeley, dans cette partie du *Memoir*, qui s'occupe de Balzac encore jeune, parle si rarement de Mme de Berny. Tout ce qu'elle dit de la Dilecta se trouve p. 148. Comme rien n'indique que celle-ci ait pris part d'une façon quelconque aux événements extérieurs de la vie de Balzac, il vaut mieux reléguer toute mention supplémentaire de cette amitié que Mlle Wormeley, non seulement ne comprend pas, mais qu'elle craint de comprendre. Met-elle ce projet de côté — chaste-ment ? Y a-t-il un tout petit peu de ressentiment de la part de cette seconde Dilecta qui vient de passer, elle aussi, douze ans en communion avec le maître ?

Quant à son caractère, Mlle Wormeley nous le dépeint comme sain, gai, vigoureux, enfin, fait pour contredire l'idée

que le génie est une sorte de maladie. Sans affectation, sans égoïsme, il était exempt de cet esprit qui s'exprime par le pessimisme. Il n'était ni cachottier, ni mélodramatique. S'il se retirait parfois, c'était pour méditer, pour écrire; il s'occupait trop des vies de tout un peuple, pour se tourmenter de ce qu'on pensait de ses actions personnelles. Le culte de la famille, qui s'exprime dans ses œuvres, n'était pas un simple sentiment littéraire; à la maison il était gai, tendre, fidèle. Mlle Wormeley cite enfin Mme Surville : « Il était bon à vivre. »

On peut bien supposer que si l'on a relevé la question de la moralité de la *Comédie humaine*, on n'a pas laissé de scruter la vie de son auteur. En 1847, Virginia W. Johnson le représente comme un libertin que les femmes faisaient bien d'éviter. Henry James, au contraire, trouve, d'après les lettres de Balzac, que celles-ci « ne contenaient rien pour ceux qui aiment le scandale et que moralement il n'avait rien du monstre ». M. James (7) nous parle aussi des relations de Balzac avec Mme Hanska et nous assure que, « s'il existait une passion entre eux, ce n'était qu'une amitié passionnée ». Naturellement, la controverse que souleva le *Roman d'amour* de Spoelberch de Lovenjoul autour de Balzac et de Mme Hanska, eut des répercussions en Amérique et nous avons déjà vu la réponse vigoureuse de Mlle Wormeley aux

(7) *Galaxy* 1877, 23 : 183.

révélations de cet ouvrage. Balzac trouve un autre défenseur en Lyndon Orr (8), qui maintient la fidélité de Balzac à Mme Hanska pendant vingt ans, et que son amitié avec d'autres femmes n'était qu'une camaraderie intellectuelle.

Il est inutile d'amasser les opinions indéfiniment. Ce ne serait qu'une répétition de l'une ou l'autre de celles que nous avons déjà citées. Nous croyons que ce que dit le Professeur Trent (9) représente assez bien l'opinion de la plupart des Américains qui se sont intéressés à Balzac. « Balzac n'était pas un libertin. Qu'il fût chaste, pourtant, soit par tempérament, soit par l'absence de tentations et d'occasions, on ne peut guère le maintenir. Il n'est pas probable non plus que ses remarques à Mme Hanska sur ce sujet, puissent être regardées comme la preuve de sa chasteté avant de l'avoir rencontrée, ou de la fidélité d'un saint pendant toute la durée de leur amitié. Il faut être bien innocent pour croire qu'il était un saint parce qu'il portait en travaillant une robe monastique, mais d'autre part, il faut être bien malveillant pour nier que Balzac avait compris et avait atteint la vie élevée. Nous savons depuis longtemps qu'il était sensuel, et certains passages de ses lettres le révèlent clairement; mais les mêmes lettres prouvent d'une façon encore plus convaincante, qu'en vieillissant, l'élément sensuel de son tempérament a joué un rôle de moins en moins important. »

(8) *Platonic Friendships* Munsey's Mag., 1907, 36 : 713.

(9) *Some Recent Balzac Literature*, *International Monthly*, 1900, 1 : 309.

La santé robuste de Balzac étant bien connue, la surprise de sa mort n'a pas manqué d'attirer l'attention des médecins. Le docteur A. C. Jacobson (10) nous en expose son hypothèse. Pour produire le meilleur type de l'esprit créateur, le docteur Jacobson prescrirait une étincelle initiale de génie plus la tuberculose. Physiquement, la vie des tuberculeux est abrégée, mais du point de vue psychique, la stimulation est en raison inverse de l'abrégement. La tuberculose est la seule maladie qui exalte l'état physique et psychique. L'étude de quelques-uns de ces génies littéraires chez qui la tuberculose existe, donne à croire que cette maladie excite, on peut même dire fait naître, des idées créatrices d'ordre supérieur. Balzac se trouve parmi ce nombre.

Selon Jacobson, Balzac est mort à l'âge de quarante-cinq ans (erreur que l'auteur corrige plus tard), victime de la néphrite. Qu'il eût été longtemps tuberculeux, est indiqué par beaucoup de passages de ses livres (11).

Si les travaux biographiques de la deuxième catégorie sont rares en Amérique, il y en a pourtant qui sont importants par la lumière qu'ils jettent sur les différents aspects et périodes de la vie de Balzac.

M. N. S. Bement (12) a pris pour tâche d'éclaircir ce

(10) Medical Library and Historical Journal, 1907, 5 : 242.

(11) Le docteur George M. Gould était déjà arrivé presque à la même conclusion, mais il constate en plus que c'était la fatigue des yeux qui, en affaiblissant la résistance du patient, amena enfin la néphrite qui l'a tué. Voir « Balzac the Hero of Overwork », *Montreal medical journal*, 1905. Aussi *Biographic Clinics* 1906. 4^e 89-116.

(12) *Modern Language Notes*, 1924, 39 : 26.

qu'il y avait de vague en ce qui concerne le montant de production journalière du romancier. Il y a eu beaucoup d'exagération, évidemment, sur ce point, et elle est due en grande partie à ce qu'en a dit Balzac lui-même. Par exemple, il écrit à sa sœur Laure qu'il serait physiquement impossible de faire plus de vingt pages par jour. Il lui laisse croire évidemment qu'il peut les faire, même qu'il les fait. Il nous dit qu'il a composé le *Médecin de Campagne* en trois jours et trois nuits. En examinant tout ce que Balzac a laissé de notes sur cet ouvrage, M. Bément trouve qu'il a été commencé vers le 15 septembre 1832, et fini le 26 mai 1833, une période de plus de huit mois. Balzac voulait dire évidemment qu'il avait fait la première esquisse de l'ouvrage en trois jours et trois nuits.

Pour arriver à une estimation de la production journalière de l'écrivain, M. Bément choisit comme période d'étude les cinq années 1831-1835, dont les écrits sont compris dans le total, les œuvres mineures aussi bien que les majeures. M. Bément tient compte naturellement des répétitions. Les œuvres mineures ont contribué assez copieusement aux romans de la même période. Il arrive au chiffre modeste d'un peu moins de deux pages par jour.

Il est certain que Balzac a écrit plus qu'il n'a publié et qu'il a passé plus de temps à corriger les épreuves qu'à composer les premiers tirages, mais tout de même, le chiffre modeste de deux pages par jour, s'il est exact, rend moins

impénétrable ce mystère : Quand a-t-il trouvé le temps de faire la chasse aux matériaux ?

Les travaux biographiques de M. Walter Scott Hastings sont sans doute les plus importants qu'on ait faits jusqu'ici en Amérique. Tous les autres sont basés, soit sur la *Comédie humaine*, soit sur des œuvres déjà publiées. M. Hastings a recours pour ses matériaux aux documents originaux, c'est-à-dire aux lettres inédites de Balzac. La période de la vie du romancier sur laquelle il se met à tâche de jeter de la lumière nouvelle, et qui a été très peu connue, comprend les dix dernières années de la vie de Balzac. Ces ouvrages de M. Hastings sont de véritables premières éditions de Balzac, les seules qui aient été faites jusqu'ici par un Américain.

Citons tout d'abord un document original de Balzac retrouvé en Amérique et la première des lettres publiées par M. Hastings. Elle fait partie du *Ferdinand Dreer Collection of Autographs* appartenant à la *Historical Society* de Philadelphie et est adressée à M. le Conseiller Konstantin Karl Falkenstein, bibliothécaire de la Bibliothèque royale publique Dresde. Balzac annonce son intention de visiter la bibliothèque avec Mme Hanska. La lettre porte la date 9 mai (1845) et est signée *de Balzac*.

La petite note que nous venons de citer fournit très peu de renseignements sur la vie de Balzac, mais on ne prévoit pas toujours la portée des plus petits détails comme liens

entre les épisodes importants. En tout cas, cette lettre marque le premier pas de la part de l'éditeur dans les travaux sur les dernières années de la vie de Balzac.

Les sept lettres du premier recueil publié par M. Hastings ont été adressées par Balzac, à ce moment en Allemagne, à Mme Louis Breugniol (13), femme de ménage de la maison de l'auteur, à Passy. On a toujours su que Balzac avait fait un voyage en Allemagne vers 1845 avec Mme Hanska, mais c'est la publication en question qui en fournit les premières précisions.

La correspondance de Balzac et Souverain compose le deuxième recueil de lettres. Il s'y trouve cinquante-six lettres de Balzac à son éditeur et leur contenu comble des lacunes dans cette partie de la biographie des années 1839 à 1850. « Cette publication, dit Doyce, est la contribution la plus importante qu'on ait faite récemment à la biographie de Balzac. » (14).

S'il existait toujours une idée que la famille du jeune Balzac se désintéressait de ses premiers efforts littéraires, le *Cromwell* édité par M. Hastings la dément définitivement. L'éditeur démontre que le manuscrit est de la main de Mme Balzac, mère, et de Laure, sœur de Balzac, avec quelques pages par Surville, mari de Laure.

L'histoire de cette pièce est aussi celle de Balzac, rue

(13) Orthographe de Balzac de *Brugnol* ou *Brugnolle*.

(14) Royce, p. 113. Les lettres de ce recueil sont la propriété de M. Gabriel Wells, New-York.

Lesdiguière, en 1819-1820. L'éditeur ne laisse aucun doute sur la valeur biographique de « cet embryon dédaigné », qui a évoqué le verdict d'Andrieux que le jeune auteur pouvait mieux employer son temps qu'à composer des tragédies, qui a eu peu de succès auprès de Lafon, secrétaire du Théâtre Français, et que Balzac, par dépit, a refusé, malgré les instances de Dablin, de soumettre au philologue Rayounard. Tout cela est retracé, vivifié par la présence du facsimilé du manuscrit de la pièce elle-même. Cette première édition de *Cromwell* est notable. C'est le seul travail de ce genre, fait par un Américain.

Le volume de Juanita Helm Floyd, *Women in the Life of Balzac*, mérite une mention spéciale à cause des dimensions de cet ouvrage biographique et de l'aspect intéressant de la vie de Balzac dont il traite. Mlle Floyd classe les amies de Balzac comme : *relatives and family friends, literary friends, business and social friends, sentimental friendships*. Quand, en plus de ses relations personnelles, on compte que Balzac reçut douze mille lettres écrites par des femmes, sur tous les sujets, on comprend bien pourquoi il se croyait capable de peindre la nature féminine. On peut aussi s'attendre à ce qu'il ait copié des modèles vivants, au point, parfois, de faire des portraits assez exacts.

Mlle Floyd nous a donné un volume on ne peut plus

intéressant. On se méfie de trop de documentation faite dans la famille du sujet, quand les documents authentiques existent ; mais, en même temps, on n'est pas fâché de voir notre grand homme, de ce point de vue, un peu légendaire.

Balzac philosophe

a) Mysticisme

Nous sommes déjà plus ou moins habitués à des vues extrêmes sur les divers aspects de Balzac, mais elles ne sont nulle part aussi prononcées qu'en ce qui concerne ses œuvres métaphysiques, son mysticisme, exposé principalement dans la *Peau de chagrin*, *Louis Lambert* et *Séraphita*. On n'exagère pas en disant que le mysticisme développé dans ces œuvres a provoqué plus de discussions, avec des différences d'opinions plus marquées, qu'aucun autre aspect des œuvres de Balzac. D'un côté Balzac est voyant, spécialiste, prophète, de l'autre il est charlatan. Heureusement qu'entre les deux, une opinion plus saine américaine sait considérer Balzac dans son entité et reconnaître dans les œuvres mystiques ce qu'il y a de bon de ce qu'il y a de mauvais.

Écoutons tout d'abord ces admirateurs qui ont acclamé Balzac comme leur prophète. Mme Mary Hanford Ford publia en 1897, un volume intitulé *Séraphita, the mystery of sex*. Tandis qu'elle prend pour sujet l'ouvrage en question, Mme Ford comprend dans la série des livres mystiques avec

Séraphita, la *Peau de chagrin* et *Louis Lambert*, les œuvres suivantes : *La Recherche de l'Absolu*, la *Confrérie de Consolation* et *l'Initié*. Chacun de ces ouvrages, à quelque degré, expose cette philosophie exaltée de Balzac, à laquelle il fut « initié par sa propre amitié chaste avec les femmes ». Inspirés dans la plupart de ses œuvres mystiques par Swedenborg, les idéals de Balzac, selon Mme Ford, sont si éloignés de ceux de Swedenborg, qu'il n'aurait jamais été attiré par cette partie de la philosophie de Swedenborg qui se rapporte au sexe. Swedenborg était profondément doué du sentiment sexuel ; sa théorie était celle d'un amour qui grandit perpétuellement par un prolongement de l'idée sexuelle dans sa forme la plus basse. La femme, selon Swedenborg, est faite pour l'homme. Balzac est en contradiction avec cet aspect de la philosophie de Swedenborg et dépasse tout ce qui a jamais été tenté jusque là. « Nulle part en fiction, en philosophie, en morale, on ne trouve un tel sermon sur la nature sexuelle et ses emplois que dans *Louis Lambert* et *Séraphita*. Le bien le plus étrange et le fléau le plus bizarre de notre genre humain sont si peu compris que si le monde lisait à genoux ces deux romans de Balzac, l'avenir de l'humanité serait bien différent. »

Ainsi continue Ursula N. Gestefeld (1) : « Lus avec l'esprit, ils (*Séraphita*, etc.) seront classés comme l'œuvre

(1) *The Metaphysics of Balzac.*

d'un génie littéraire ; lus par l'âme, ils seront appréciés comme celle d'un voyant. Fiction en dehors, philosophie en dedans, telle est la nature de ses principales œuvres, qui, lues comme romans, sont loin de montrer leur vraie force... » Selon cet auteur, Balzac, incapable de la malhonnêteté que comprend l'acception des dogmes de la religion comme une vérité infaillible, cherchait à leur place une science philosophique. Il dépeint non seulement la nature humaine sous tous ses aspects, le bon comme le mauvais, mais il démontre pourquoi elle est telle qu'elle est, et il mène le lecteur à travers toutes ces choses temporaires vers cette grande fin qui est éternelle et qui est nécessitée par le rapport constant de l'homme à Dieu. La *Peau de chagrin*, *Louis Lambert* et *Séraphita* font un triptyque qui démontre sa science philosophique... Voyant possédant la divination et l'intuition spirituelles, Balzac concevait et connaissait l'homme par ses trois aspects et savait en suivre le développement. Il voyait que l'animalité, l'humanité et la divinité ont évolué en l'âme ou en la conscience de soi-même. Dans la *Peau de chagrin*, on trouve l'âme humaine inférieure qui comprend l'âme animale ; dans *Louis Lambert*, l'âme humaine supérieure qui est en train de se détacher de l'inférieure, et dans *Séraphita* l'âme divine qui plane au-dessus des choses matérielles comme au-dessus de nos sens, auxquels elle est presque étrangère.

Dans la *Peau de chagrin*, nous trouvons l'instinct, le

culte matériel, le monde naturel. Dans *Louis Lambert*, nous avons l'abstrait, le culte spirituel, le monde spirituel. Dans *Séraphita*, on trouve le « spécialiste », le culte divin, le monde divin. Le « spécialiste » est l'expression la plus élevée de l'homme, le lien qui « joint le monde matériel au monde supérieur ».

Dans un volume curieux intitulé *Cosmic Consciousness*, par R. Maurice Bucke (2), Balzac est parmi les treize plus grandes puissances spirituelles produites jusqu'ici par le genre humain : Guantama le Buddha, Jésus-Christ, Paul, Plotinus, Mahomet, Dante, Las Casas, Jean Ypes, Francis Bacon (le vrai Shakespeare), Jacob Behman, William Blake, Balzac, Walt Whitman. Comme les autres, Balzac possédait ce que l'auteur appelle « Cosmic Consciousness », qu'il explique ainsi : Cosmic consciousness est la conscience de la vie et de l'ordre de l'univers. Avec tout cela se trouve l'illumination intellectuelle ou « illumination », qui, à elle seule, placerait l'individu dans un nouveau plan de l'existence, qui le rendrait presque membre d'un nouveau genre supérieur. Il s'y ajoute un état d'exaltation morale, un sentiment indescriptible d'élévation, de joie, et un stimulant du sens moral, qui est tout aussi frappant et plus important à l'individu et à la race que la forme intellectuelle supérieure. On arrive en même temps à une idée de l'immortalité, à

(2) 1901, 165-78, dernière éd. 1923.

une conscience de la vie éternelle, non seulement à la certitud de son existence, mais déjà à celle de sa possession. »

A en croire M. Bucke, Balzac entra dans la conscience cosmique (fut illuminé) en 1831, puisque *Louis Lambert* fut écrit en 1832. Celui-ci est, par conséquent, un de ses deux plus grands livres; l'autre est *Séraphita*. Mais laissons la parole à M. Bucke. « La preuve que Balzac était un cas de conscience cosmique, est basée sur le fait qu'il a défini avec précision et décrit les états d'esprit ainsi nommés, et il n'aurait pu les décrire, s'il ne les avait pas éprouvés... Non seulement il les décrit en détails minutieux, comme dans *Louis Lambert*, et se les attribue-t-il à lui-même, car cet ouvrage est manifestement autobiographique, mais bien plus, dans *Séraphita*, il crée un personnage pour lequel le sens cosmique est l'élément le plus important. Dans tout le cours de son récit, il en introduit chaque caractéristique et, pour faire cela, il va de soi que la possession du sens cosmique était préalablement exigée. Pour celui qui a la compréhension de ce qu'est le sens cosmique, Balzac le possédait aussi sûrement qu'il possédait le sens de la vue. » (3)

Bien plus, en mettant Jésus-Christ et Dante sur la liste de ceux qui possédaient la conscience cosmique, c'est Balzac que Bucke cite comme autorité (5 : 145). « Balzac dit que Jésus-Christ était un spécialiste, c'est-à-dire qu'il avait

(3) P. 178.

la conscience cosmique. Comme Balzac lui-même était sans doute illuminé, il serait une autorité éminente sur ce point. Balzac (9 : 241-242) exprime clairement sa conviction que Dante était un spécialiste, ce qui est sa façon de désigner celui qui a la conscience cosmique. Il est bien probable que Balzac connaissait Dante à fond et ne pouvait guère se tromper sur ce point, étant lui-même un spécialiste. Nous pourrions ainsi en croire Balzac. » Tandis que M. Bucke regarde Balzac comme une autorité absolue dans les deux cas, il se reporte à la Bible et à la *Divine Comédie*, pour le prouver. Ces preuves, pourtant, servent aussi à démontrer que le jugement de Balzac était exact.

Il y a tout lieu de croire que Balzac était parfois sa propre dupe, mais dans toutes ses prétentions exagérées, nous doutons que notre cher « butor de génie » ait jamais prétendu à une telle élévation. Quelque justesse qu'il y ait dans l'épithète de charlatan appliquée à Balzac, on espère qu'il ne l'était pas suffisamment pour ne pas voir tout ce qu'il y a de comique dans de telles prétentions.

Il est à remarquer que les trois ouvrages qu'on vient de considérer, à savoir, *Séraphita*, *the mystery of sex* (4), *The Metaphysics of Balzac* (5), et *Cosmic Consciousness* (6) ont paru presque simultanément vers la fin du xix^e siècle et

(4) 1897.

(5) 1898.

(6) 1901.

le commencement du xx^e. A cette époque, une crise de mysticisme sévit sous maintes formes. Sous l'impulsion d'un simple roman comme *Trilby* (7), de nombreux charlatans, sous le nom de Svengali, donnaient des séances d'hypnotisme au théâtre. De même que c'est aussi pendant cette période que les trois traductions anglaises complètes de Balzac ont été offertes au public américain, il n'est pas étonnant que les partisans du mysticisme se fussent emparés de ces œuvres du grand Français, qui, dans leur opinion, offraient des preuves définitives pour leurs croyances. Si à son tour, par ses œuvres mystiques, Balzac a contribué à cette recrudescence du mysticisme, il est difficile de le dire. Ce qui est incontestable, c'est que les exaltés trouvèrent dans ses œuvres une telle confirmation de leurs théories qu'ils le regardèrent comme un voyant. Gestefeld dit que l'étude et l'usage de l'hypnotisme à la fin du xix^e siècle prouvent la vérité des paroles de Balzac. « Il y a des preuves aujourd'hui qui établissent qu'on peut provoquer une excitation de la volonté qui, en s'accroissant, pourra être extériorisée; elle aura le pouvoir de changer les conditions corporelles de son possesseur et de ceux qui l'entourent. Cette évidence prouve que Balzac est un prophète et un voyant, en même temps qu'un philosophe. »

En parlant de la même époque, Mme Ford nous explique que le don du sixième sens est beaucoup plus répandu

(7) Le roman de Dumaurier.

qu'au temps de Swedenborg. La transmission de pensée et la prédiction de l'avenir sont des expériences ordinaires, montrant l'accroissement de la sensibilité du genre humain. Pour mesurer l'étendue de ces progrès, elle cite une expérience de Swedenborg. Celui-ci avait conscience de l'intérêt de John Wesley pour ses théories et ses expériences; il écrivit à Wesley pour lui demander un rendez-vous. Wesley fut très étonné. Comme il était très occupé à ce moment, il fixa le rendez-vous pour six mois plus tard. Swedenborg regretta l'ajournement, déclarant qu'avant cela il serait mort. Il mourut comme il l'avait prédit, mais Mme Ford ajoute que ce n'était pas là une raison pour que le rendez-vous n'eût pas lieu, même si tous les deux étaient décédés avant l'heure désignée.

Dans ce qui précède, on voit des partisans d'un culte quelconque, des exaltés sincères dans leurs convictions peut-être, mais empressés aussi à revendiquer pour leur cause l'autorité d'un grand nom. L'admiration pour les œuvres mystiques en question n'est pourtant pas limitée à ceux qui cherchent chez les grands écrivains un appui pour des théories très peu répandues. George Frédéric Parsons, dans son introduction à la traduction Wormeley de *Séraphita*, écrit : « *Séraphita* est l'œuvre de fiction la plus remarquable, et, incontestablement, la plus élevée qu'on ait jamais écrite... Balzac a produit la fiction spirituelle la plus élevée et la plus belle qui se trouve en littérature... L'imagination poussée

au plus haut degré pour soutenir ces dernières créations exaltées ne peut pas aller plus loin... Un chef-d'œuvre littéraire presque sans égal et jamais surpassé par les conceptions les plus brillantes des plus grands poètes mystiques... »

Dans cette introduction de quatre-vingts pages, M. Parsons esquisse, à ce qu'il dit, des études qui épuisent le sujet du mysticisme et de l'occultisme dans toute l'Histoire. Selon lui, Balzac touche aux sommets les plus hauts du mysticisme.

A. H. Tuttle, pasteur de l'Eglise Méthodiste, écrit dans la *Methodist Review*, 1896 : « De celles-ci (études bibliques) sortait cette pièce unique de fiction céleste, *Séraphita*. Elle est l'efflorescence finale du principe spirituel après un triomphe complet sur l'animalisme, dans lequel le divin a ses origines. Un cœur corrompu ne pourrait jamais concevoir ou, l'ayant conçue, ne pourrait jamais exécuter une figure si divine. »

Ainsi Benjamin W. Wells, dans son volume *A Century of French Fiction*, (8) : « Ils (les Exilés) sont une des œuvres de Balzac les plus fortes et une des plus profondes, et ils sont doublement intéressants au critique parce qu'ici, pour la première fois, s'entr'ouvre la porte qu'il devait pratiquer dans le monde spirituel de *Séraphita*, ce plus bel essor de son génie. Ce poème délicieusement mystique est la pre-

(8) P. 88.

mière œuvre, et la plus sublime, de la communion spirituelle de l'auteur avec Mme Hanska, un hymne pour ainsi dire, à la purification de la passion humaine par l'aspiration divine, à l'interprétation angélique du sexe symbolisé par l'amour conjugal. »

Ainsi : mystique, pasteur protestant, professeur d'université sont d'accord pour placer cette œuvre mystique, non seulement parmi les meilleurs sermons de Balzac, mais parmi les chefs-d'œuvre de la littérature de fiction du monde.

b) Philosophe ou Charlatan

C'est Henry James qui a employé pour la première fois en Amérique le mot charlatan en parlant de Balzac et sa métaphysique, et c'est à propos de la citation suivante d'une des lettres de Balzac (9) : « *Louis Lambert* m'a coûté tant de travaux ! Que d'ouvrages il m'a fallu relire pour écrire ce livre ! Il jettera peut-être, un jour ou l'autre, la science dans des voies nouvelles. Si j'en avais fait une œuvre purement savante, il eût attiré l'attention des penseurs, qui n'y jetteront pas les yeux, mais, si le hasard le met entre leurs mains, ils en parleront peut-être ! » « Dans ce passage, dit Henry James, il y a beaucoup de Balzac — du grand artiste qui était si capable parfois de charlatanisme, dupe de ses propres illusions. *Louis Lambert*, dans son ensemble, ne

(9) *The Letters of Honoré de Balzac*, Galazy, 1877. 23 : 183.

vaut pas la peine d'être lu; il renferme des descriptions admirables, mais la partie scientifique n'est que verbiage fantastique. Ce que dit Balzac sur son choix d'en faire un ouvrage « purement érudit » est extrêmement caractéristique. Sa prétention était rien moins que colossale, et il n'est pas étonnant qu'il porte le masque en famille. »

On trouve dans une critique de la traduction Wormeley de *Séraphita*, *Literary World*, le 3 août 1889, le mordant paragraphe qui suit : « Vraiment l'immense fatuité de Balzac ne l'a jamais entraîné plus loin que la supposition que ce passage de swedenborgianisme, l'occultisme des régions astrales, etc... valait la peine ou d'être lu ou d'être écrit... M. George Frédérick Parsons, qui remplit huit pages pour disserter sur les deux cents pages de Balzac, trouve *Séraphita* peut-être plus remarquable, et, incontestablement, l'œuvre de fiction la plus élevée qu'on ait jamais écrite. Il n'a pas eu probablement le plaisir de lire quelques-uns des manuscrits de fiction composés par des lunatiques avoués, sinon il aurait trouvé quelque chose de plus élevé pour exercer sa faculté remarquable de faire des expositions de longue haleine. Balzac a écrit du galimatias théosophique et, interprété sérieusement par le profond M. Parsons, c'est vraiment un peu trop ou pour l'amusement ou pour l'édification. Le seul intérêt qu'un esprit pondéré puisse trouver dans cet absurde procédé est un intérêt pathologique. »

Le paragraphe que nous venons de citer fait partie d'un

article de fond non signé et fait voir cette âpreté qui caractérise les critiques de profession. C'est plutôt une dénonciation brutale qu'une critique. En effet, la brutalité de tels articles n'est guère plus éloquente sur le peu de valeur des œuvres mystiques en question que les faibles tentatives des amis de Balzac pour les mettre en accord avec les meilleurs éléments de la *Comédie humaine*. Aucun Américain n'a montré plus de zèle à présenter Balzac au public américain que le professeur W. P. Trent. Il est par conséquent intéressant de lire un jugement de celui qui est à la fois Balzacien ardent et critique sain et solide.

« Croire, par exemple, que l'importance de *Séraphita* consiste en ce fait qu'elle donne les vues de Balzac sur le swedenborgianisme ou que l'importance de *Louis Lambert* se trouve dans les bizarres théories de l'auteur sur la volonté humaine, c'est méconnaître complètement sa vraie position dans le monde littéraire. Son mysticisme, sa psychologie, ses théories économiques, sa dévotion réactionnaire à la monarchie et son idéalisation de l'Eglise de Rome peuvent ou ne peuvent pas nous plaire, et, n'ont rien en eux-mêmes qui soient éternels ou qu'on ne puisse ignorer. Mais dans sa connaissance de l'esprit et du cœur humain, Balzac s'impose et devient aussi éternel qu'un écrivain l'a jamais été, sauf seulement Shakespeare et Homère. » (10)

(10) *The Warner Classics*, vol. II, p. 33.

En ce qui concerne *Séraphia* et *Louis Lambert*, il y a certains critiques mystiques qui déclarent qu'ils renferment l'essence du génie de Balzac et qu'ils suggèrent au moins le secret de l'univers. Sans doute un critique ordinaire peut se contenter de dire que les deux ouvrages sont des preuves remarquables des moyens de leur auteur, et que *Séraphita* est notable pour ses descriptions merveilleuses de paysages.

Balzac avait évidemment tout lieu de croire justifié en prenant au sérieux son exposition du culte des mystiques. Il n'avait pas tout à fait tort en écrivant de *Séraphita* : « Je crois que ce sera le livre des âmes qui aiment à se perdre dans les images infinies. Il y a le chapitre 8, intitulé le chemin pour aller à Dieu, qui me donnera à jamais les âmes dévotes. » Balzac avait écrit cela à une dame (11) qu'il voulait impressionner favorablement, de sorte qu'on ne doit pas s'étonner d'y trouver de l'emphase. Où Balzac exagère, c'est quand il prétend que toutes les âmes dévotes seraient à lui. A un autre point de vue, ce qu'il aurait pu dire, c'est que son livre lui gagnerait toutes espèces d'âmes dévotes. Tout ce qu'il y a de vague, d'indéfini, de mystérieux, enfin, de mystique, dans les trois livres en question, a attiré des partisans de différents cultes, qui n'ont en commun que cet élément intangible. La plupart des quasi sciences sont fondées sur des bases si fragiles ; leurs dévoués, même les plus

(11) LA duchesse de Castries. Correspondance inédite de Honoré de Balzac avec la Duchesse de Castries, 1831-1848. Cahiers Balzaciens, sixième, 1928, page 32, par Marcel Bouteron.

enragés, ont tellement besoin d'appui pour ce qu'ils appellent leurs philosophies, qu'ils ont presque tous, bien qu'hostiles entre eux, acclamé le grand auteur de *Séraphita*, *Louis Lambert* et la *Peau de Chagrin*, le messie de leur religion particulière. Mais tout est bien si l'on reste dans le vague. Quand on a affaire seulement au lecteur commun et quand on a pour sujet le vaste monde spirituel, on peut aller très loin. Dès qu'on se présente comme garant de faits authentiques, de personnages réels du passé, on s'expose à la vérification d'autorités plus fortes que soi. En ce qui concerne le swedenborgianisme, c'est ce qui est arrivé.

Le swedenborgianisme de Balzac a été examiné par Théodore F. Wright, éditeur de la *New Church Review* (12) *a quarterly journal of the Christian Thought and Life set forth from the Scriptures by Emmanuel Swedenborg*. M. Wright fut choisi pour être l'éditeur de l'organe principal des Swedenborgiens à cause de ses connaissances profondes de ce culte. Il était sans doute compétent pour juger des expositions et des commentaires de notre romancier. Nous présentons ainsi certaines constatations de Balzac relevées par M. Wright.

Balzac. — Après 1740-1744, Swedenborg tomba dans un silence absolu.

Wright. — *Le Royaume animal* fut publié en 1744 et 1745 et tout ce qui suit montre l'inexactitude d'un auteur

(12) P. 481-503.

qui écrivait aussi rapidement que le faisait toujours Balzac. Il donne des citations qui ne sont pas citations et qui ont dû venir de quelque biographie mal faite. Une des constatations de Balzac est un assez bon exemple :

Balzac. — Depuis l'année 1745, ses disciples ne lui ont jamais rien vu faire ayant aucun motif humain.

Wright. — Malheureusement pour cette constatation, il n'y avait pas de disciples ; d'ailleurs, Swedenborg avait fait beaucoup de dure besogne comme législateur pendant les vingt-cinq années qui suivirent.

Wright continue ses commentaires :

Le vieux pasteur fait semblant de lire la préface de l'*Apocalypse révélé* ; mais ce qui est imprimé ne se trouve pas dans cette préface et ne pourrait pas y être. De plus, le pasteur dit : « Sept mille Swedenborgistes se trouvent dans la seule ville de Manchester », ce qui donne un exemple de ce que veut dire Shakespeare par un mensonge de circonstance. Enfin dit ce pasteur : « Je voudrais bien pouvoir vous expliquer en quelques mots les points capitaux de la doctrine sur laquelle Swedenborg a établi son Eglise, mais cet abrégé, redonné de mémoire, serait nécessairement inexact. Il s'est déjà montré si loin de la vérité qu'on ne s'étonne pas que Balzac se soit arrêté là.

Empêché par les affirmations de Balzac, je n'ai pu poursuivre l'histoire impartialement. Elle a peut-être l'air d'une poésie vraie, mais à moi, elle semble manquer de profon-

deur, de spiritualité réelle. Un auteur de beaucoup d'ouvrages indécents l'a écrite, après avoir *lûché* longtemps pour l'écrire. Si c'est son chef-d'œuvre, comme beaucoup de monde le prétend, il est bien au-dessous de l'art vrai. Il (Balzac) n'avait jamais eu un foyer, il n'en a jamais eu suffisamment la conception pour la mettre dans un roman et c'est là pourquoi, en touchant à notre foi, il n'a pas pu en assimiler la moindre partie et ne l'a, involontairement, que partiellement rendue.

Wright ajoute enfin : Pourtant nous lui devons quelque chose. Il a indiqué ce qu'on peut faire et ce qu'on fera un jour. Sans mysticisme et sans hyperbole, on mettra dans un roman les principes de la vie réelle, du foyer familial et de la place du marché, comme ils ont été donnés selon les enseignements de l'Eglise Nouvelle.

Si nous avons vu certains mystiques américains de sectes particulières, acclamer Balzac comme leur prophète, cet engouement n'était pas général. Si Balzac, comme historien de la société humaine, trouvait les éléments mystiques assez importants pour justifier une exposition de leurs croyances et de leur vie dans ses romans, et qu'il les ait décrits dans ce but, il faut dire que, de ce point de vue objectif, il a eu un succès éclatant. Nous en avons le témoignage des mystiques eux-mêmes. Il est même admissible que ses études de ce genre aient fini par le convaincre de la valeur de certains aspects de ses croyances. Mais s'il voulait laisser croire

que ces œuvres mystiques sont l'expression subjective d'un représentant de ce culte et de sa propre philosophie religieuse, les réflexions de Henry James à ce sujet sont amplement justifiées. Nous croyons pourtant que James est très près de la vérité quand il nous dit : « Il (Balzac) possédait vraiment un vif intérêt pour le surnaturel. *La Peau de chagrin*, *Louis Lambert* et *Séraphita* en sont des expressions puissantes. Mais ce fut comme chez Edgar Poë une affaire de fantaisie aventureuse, ce fut absolument froid et n'eut rien à voir avec sa vie morale. » (13) Il n'y a aucun doute que le mysticisme, par tout ce qu'il contient de surnaturel, avait un attrait puissant pour un homme chez qui l'imagination fut démesurément développée, et si on n'oublie pas qu'il écrivit *Séraphita* sous l'impulsion de l'amour pour une femme (14) qui, elle aussi, à ce moment, dépendait toujours de son imagination, on trouve le mysticisme religieux suffisamment expliqué. « Balzac, dit John Jay Chapman (15), ne possédait pas de connaissances exactes chaque fois qu'il donne l'impression d'en avoir. Il ne connaissait aucune de ces choses à fond. Il savait leur valeur dramatique et imaginative et leur effet comme symboles. »

Jusqu'ici nous avons considéré le mysticisme dans un sens restreint, on peut dire technique, comme le culte spé-

(13) *Galaxy*, 1875, 20 : 814.

(14) *Madame Hanska*.

(15) *Greek Genius*, etc., 1915. *Balzac*, p. 219.

cial de certains sectaires. Il faut aussi en tenir compte comme un élément de religion dans le sens le plus large, puisque c'est cet élément, selon certains partisans de Balzac, qui est la base de sa philosophie. C'est M. Chapman encore qui en fait la distinction. Il trouve partout, chez Balzac, une métaphysique qui est un élément fondamental de sa pensée. C'est une conception générale de la vie comme une force et la portion visible de notre être, comme de simples projections des parties invisibles, qui sont infiniment plus grandes et plus importantes. Cette conception donne de la clarté, de la transparence et de la puissance à sa fiction. Dans *Séraphita* et *Louis Lambert*, M. Chapman le trouve dogmatique et lourd. Mais quand il l'emploie pour illuminer ce qu'il voit si clairement, alors son mysticisme représente chez lui ce qu'il y a de pouvoir divin. C'est ce qui donne à la *Comédie humaine* son caractère.

Mlle Wormeley donne aussi la preuve d'un fort penchant pour le mysticisme dans son exposition de la philosophie de Balzac, ainsi que dans la *Vindication* (16), en parlant de *Louis Lambert*. Si ce livre est difficile, même ennuyeux à lire, c'est que, selon Mlle Wormeley, sa sagesse divine est si profonde que, pour la bien comprendre, un guide est indispensable. Le lecteur est renvoyé à l'*Introduction* par George F. Parsons, qui précède la traduction de Mlle Wormeley, le livre est en avance sur son ère. »

(16) P. 57.

Mais c'est dans *Les Opinions personnelles de Honoré de Balzac* (17) que Mlle Wormeley donne son exposition de la philosophie de Balzac. Elle constate tout d'abord que le Balzac des lettres et celui des romans sont deux êtres différents. Dans les lettres, on voit l'homme par ses affections, ses ennuis et ses affaires, surtout avec ses éditeurs. Ce sont les romans qui révèlent sa pensée, sa philosophie, sa divination et ses perceptions. Il vivait seul avec son inspiration. Evidemment, il ne communiquait à personne ses pensées intimes, sauf par les livres. Une étude sérieuse de ses œuvres donnera ainsi sa philosophie.

Balzac n'a pas manqué de nous laisser une clef. Dans l'*Avant-Propos* de la *Comédie humaine*, ainsi que dans *Louis Lambert*, il dit : « Si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur. En ceci, la vie sociale ressemble à la vie humaine. On ne donne aux peuples de longévité qu'en modérant leur action vitale. » (18)

« Tout en saisissant cette vérité de toute la force de son génie, dit Mlle Wormeley, il ne voit cependant pas que ce n'est que la moitié de la vérité entière ; voire : la pensée est le fil divin qui nous lie tout à l'image divine dans laquelle nous sommes créés, et la pensée est le large courant qui nous unit en un tout. En cette vérité réside la destinée de l'âme

(17) P. 207.

(18) Avant-propos de la *Comédie humaine*, Vol. I.

humaine et c'est à cette destinée qu'elle doit atteindre, puisque cet élément de la Bonté Divine qui existe en nous est indestructible.

Voilà la Vérité sur la demi-vérité sur laquelle Balzac a basé sa *Comédie humaine*. Historien de la société contemporaine, il ne pouvait en poser ailleurs le fondement. La demi-vérité doit passer ; la pensée doit cesser d'être un élément de destruction pour devenir l'élément de vie. Ce jour-là — peut-être proche, il l'est à présent pour maintes âmes — une nouvelle Comédie, divinement humaine, sera présentée, dont cette *Comédie humaine* est le précurseur. »

Mlle Wormeley s'arrête là pour nous expliquer qu'il n'existe pas dans la *Comédie humaine* de règle stricte de philosophie, même de logique. Balzac représentait les choses comme il les voyait, avec l'œil d'un voyant, et très souvent il les laissait s'ajuster de leur mieux à son idée. Si le lecteur prend les grandes passions, il verra comment, sous beaucoup d'aspects de chaque passion, Balzac a développé sa pensée fondamentale. Une telle étude fera comprendre toute l'œuvre et montrera qu'elle aboutit à la série d'*Etudes philosophiques*, son point culminant. Dans tous les cas, ce fut l'intention de Balzac.

On retrouve l'année suivante un raccourci de l'exposé que nous venons de citer, de la philosophie de Balzac, par Mansfield Allan (19), avec cette différence qu'il limite la

(19) Prospectus University Society, 1900.

théorie aux *Etudes philosophiques*. Ces études, dit-il, sont destinées à montrer le cours des passions, leurs causes et leurs effets. Ce sont elles qui donnent l'impulsion aux actes de l'être humain. La pensée qui est créée par les passions leur sert de moyens.

Est-ce que Wilfred Mason (20) a suivi la suggestion de Mlle Wormeley en prenant les grandes passions pour démontrer comment Balzac a développé sa pensée fondamentale ? Il en a tout l'air. Soit qu'il ait été directement inspiré par l'*Avant-Propos*, soit par les *Opinions personnelles*, il reprend la question où Mlle Wormeley l'a laissée. Voici le résumé de l'étude de M. Mason :

La pensée, le sentiment et l'imagination sont les forces les plus actives de la destruction de l'être humain. C'est le tempérament sensible qui jouit le plus des plaisirs exquis, c'est-à-dire ceux qui unissent le sensuel, l'imaginatif et l'intellectuel. Un tel tempérament est tout aussi capable de gâter son propre plaisir. Les œuvres de Balzac prouvent l'exactitude de cette hypothèse ; elles sont, au fond, l'expression objective de cette philosophie :

L'amoureux détruit par l'amour,
l'artiste détruit par l'art,
l'avare détruit par l'avarice,
la mère détruite par l'amour maternel,
le penseur détruit par la pensée.

(20) *Scrap Book*, 1907, vol. 3, p. 437.

Il est intéressant d'observer que M. Mason fait l'application de cette philosophie à la vie de Balzac.

M. Vance Thompson (21) reproche à Henry James d'avoir dit que *Louis Lambert* est par trop ennuyeux à lire. Si M. Thompson s'était rappelé la malice de James quand celui-ci fait dire à Lewis Lambert Strether (*The Ambassadors*) que *Louis Lambert* est un mauvais livre, il se serait peut-être formalisé davantage. En tous cas, Thompson corrige James en affirmant qu'une génération plus spirituelle regarde *Louis Lambert* comme une œuvre de science profonde et de haute inspiration. Incidemment, qu'est-ce que James implique, de son côté, en nommant le personnage principal de son livre Lewis Lambert (Strether). Il avait déjà exprimé sa mauvaise opinion du livre de Balzac, et il est difficile de croire qu'il prenait ce moyen d'insister sur cette opinion auprès de ses lecteurs. Fait-il une opposition entre Louis Lambert et Strether ? Celui-ci personnifie-t-il la pensée appliquée à la vie réelle, tandis que Louis Lambert travaillait dans le vide ? James ne s'est pas expliqué là-dessus et son intention, s'il en avait une d'arrêtée, ne se dégage pas.

Balzac comme champion de l'Eglise n'a pas laissé d'impressionner un bon nombre de commentateurs américains, entre autres, B. W. Wells (22). « Dans Jésus-Christ

(21) *Mentor*, 1919. Vol. VII, n° 21.

(22) *A Century of French Fiction*, p. 88.

en Flandre, dit-il, nous voyons la philosophie morale de la *Comédie humaine*. Quelque temps après la révolution de 1830, l'auteur dit qu'il était las de la vie, quand une vision vint lui enseigner que la foi c'est la vie.

« Je viens de voir passer le convoi d'une monarchie, il faut défendre l'Eglise. » C'est ce que fait, affirme M. Wells, la *Comédie humaine*, directement ou indirectement, à chaque page.

A part la philosophie religieuse qui, parmi les mystiques au moins, a inspiré beaucoup de commentaires, que disent les Américains des autres aspects de Balzac philosophe ? Trouvent-ils comme Motley (23) que pour ce qui est de la philosophie, il n'en a pas, ni morale, ni sociale, ni politique ; ou bien, comme Henry James, que lorsqu'il commence à philosopher, les lecteurs qui connaissent la différence entre les mots et les choses doivent s'éloigner de lui ? Est-il vrai que les critiques les plus sains d'esprit sont d'accord pour dire que moins l'on parle de la métaphysique de Balzac, mieux cela vaut pour sa réputation (24) ? Oui, il y en a qui disent tout cela et bien davantage. « Derrière le dessin de la *Comédie humaine*, il se trouve quelque chose qui ressemble à une philosophie cosmique, mais qui tient de ces impostures que Balzac aimait tant et avec lesquelles il était le premier à se duper » (25).

(23) *North American Review*, 1847, 65 : 85.

(24) *Literary World*, 1889, 20 : 178.

(25) P. H. Frye, *Independent*, 1907, 54 : 21.

Il est loin d'être vrai, pourtant, que tout le monde considère le charlatanisme de Balzac comme étant la caractéristique de sa philosophie. M. George Mc Lean Harper (26) trouve dans les œuvres une philosophie pratique, un effort d'exprimer et de coordonner les aspects généraux de la vie. Les opinions sur la défense de la monarchie constitutionnelle, une noblesse maintenue par la loi du droit d'aînesse, le développement du commerce français et l'Eglise catholique reconnue comme la religion d'Etat, justifient surtout le titre de philosophie. C'est dans ses prétentions à une philosophie définie et scientifique que le charlatanisme se fait voir. « Il est difficile de le croire, dit M. Harper, un franc charlatan. Il ne fut qu'un charlatan involontaire. Mais le résultat de sa grande estime pour sa propre métaphysique est que, pour les gens positifs, *Louis Lambert* et *Séraphita* sont des lectures impossibles. »

Si on veut accepter l'opinion de John Jay Chapman, déjà notée par rapport au mysticisme de Balzac, que ce dernier était une sorte de metteur en scène, chez qui il ne fallait pas s'attendre à une connaissance approfondie de tout ce qu'il présentait, on se trouve fortement confirmé dans cette opinion par Henry James (27). « Balzac, dit James, avait mesuré sa responsabilité exactement, en concluant qu'il devait savoir non seulement comment sont toutes choses, mais

(26) *Masters of French Literature*, 1901, p. 279.

(27) *Galazy*, 1875, 20 : 814.

aussi comment elles devraient être. Il est ainsi le romancier philosophe par excellence ; ses pages sont remplies d'axiomes moraux, politiques, éthiques, esthétiques ; ses récits gémissent sous le poids de digressions métaphysiques et scientifiques... Ses connaissances furent presque encyclopédique... Son exactitude est extraordinaire. » La valeur de sa philosophie comme telle, est, selon James, une question à part.

Henry James voulait dire sans doute la valeur de la philosophie de Balzac à tous les points de vue ; sa valeur comme philosophe ainsi que la place de cet élément dans un roman. On sait bien que Balzac dans tous ses romans « accumule pêle-mêle les faits et les réflexions ». Daniel Greenleaf Thompson (28) l'attaque à ce sujet. A son avis, ce défaut nuit à la valeur artistique du roman, surtout quand la morale et la philosophie sont les éléments les plus importants et que l'intrigue y est subordonnée. *Séraphita* est un exemple.

Si la philosophie de Balzac, ou même la présence de réflexions philosophiques dans ses œuvres, est le point vulnérable aux yeux de certains critiques, il y en a d'autres dont l'estime est rehaussée par cette particularité. L'existence de longues listes de ses axiomes sur tous les sujets attestent la vérité de cette constatation. M. Saltus consacre

(28) *The Philosophy of Fiction.*

un chapitre de son œuvre biographique à une collection d'extraits semblables (29). M. Harry Rickel en a fait un gros volume où ils sont tous classés par sujet. Il ne s'agit pas ici de la valeur d'un groupement de citations détachées de leur contexte. Il suffit de dire qu'elles sont très goûtées d'une certaine classe de lecteurs.

Les connaissances variées de Balzac sont si étroitement liées à sa philosophie, elles en font si souvent partie, qu'il est difficile de les considérer séparément. Sous ce rapport on a fréquemment cité M. Taine. On trouve dans *A Century of French Fiction* (30) : « Si Taine a dit qu'il y avait chez Balzac un archéologue, un architecte, un tapissier, un brocanteur, un commissaire-priseur, un physiologiste et un notaire, le Balzacien américain a ajouté un médecin, un avocat, un musicien, etc... » On trouve par-ci par-là une propension à exagérer l'étendue de ses connaissances diverses ainsi que sa qualité de voyant. Dans un sens, dit un critique, on peut presque dire qu'il a créé la France intelligente qui, aujourd'hui, s'approche de plus en plus des types qu'il a proposés comme modèles, par les mêmes voies qu'il a indiquées. Dans le *Literary World*, on constate que Modeste Mignon est une protestation contre le mariage de convenance et le commentateur ajoute : « Il est assez bizarre que Balzac brave ainsi les conventions de sa race et de son

(29) *The Wisdom of Balzac*.

(30) B. W. Wells.

époque pour s'allier à d'autres idéals, qui, à ses yeux, sont les idées de l'avenir. Mais, au contraire, ce n'est pas bizarre du tout, ce n'est qu'une autre indication de son génie de voyant » (31). Le *Médecin de Campagne*, selon la même revue, est la preuve que Balzac prévoyait le mouvement socialiste moderne et en fournissait le remède. La leçon de cette œuvre est que ceux qui sont forts et intelligents doivent se servir de leurs moyens pour améliorer la condition de leurs semblables, non pas par l'aumône, mais en leur enseignant la confiance en leurs propres forces. De cette façon, ceux qui tiennent le pouvoir le retiendront parce qu'ils l'exercent pour le bien de l'humanité.

Il est donc peu surprenant qu'un avocat américain trouve dans la *Comédie humaine* de quoi inspirer un discours sur Balzac comme avocat (32). Il nous affirme que le père de Balzac était homme de loi, et que le fils, obéissant aux désirs paternels, fit son droit. Bien que dûment licencié en droit, il n'a jamais pratiqué, ni comme avocat ni comme notaire. Ses livres abondent en termes et en renvois légaux. Il savait le code sur le bout du doigt. Comme conclusion, notre conférencier nous recommande la lecture de Balzac comme étude du droit comparé.

Balzac a fait impression aussi par ses connaissances musicales. La même emphase caractérise les constatations.

(31) 1887, 18 : 67.

(32) John Marshall Gest, *American Law Review*, 1912, 46 : 481.

M. Hunecker (33) nous donne à croire que Balzac faisait du violon, étant jeune, et que l'enfant donnait de belles espérances pour l'homme.

C'est surtout sur sa qualité de voyant que M. Hunecker insiste. Selon lui, la meilleure manière de décrire le grand romancier, c'est de lui attribuer les qualités que ses contemporains et ses successeurs ne possédaient pas. Tout ce qui leur manquait et leur manque toujours, il le possédait à un tel degré que la comparaison n'est pas seulement impossible, mais brutale. La trilogie conçue par Gambara fit prévoir l'*Anneau* de Wagner. Balzac traita de la théorie vibratoire du son quand elle était presque inconnue.

Dans *The Harvard Music Review* (34), M. Olin Downes préconise également chez Balzac l'appréciation et la compréhension de la musique, tout en glosant sur ses bévues quand il s'agit des connaissances pratiques et de la technique. « Faisons reproche, nous dit-il, à ceux qui l'ont renseigné ou à son propre mépris pour les choses non essentielles — ce qui n'eût guère été le cas — de telles méprises que « my fine dominante in g major » — ma belle dominante (sol, quatre temps); « The crescendo which begins on the dominant » — le crescendo commence (par cette même dominante); all at once the ear is struck by an exquisite air

(33) *Overtures*, p. 163, 178.

(34) 1913, vol. I, p. 3-6.

(in a minor third) » — tout à coup le tutti est interrompu par un gracieux motif; et des saillies pareilles. »

Nous avons tenu à mettre les expressions exactes de Gambara côte à côte avec les traductions de M. Downes. Que les musiciens déterminent s'il y a quelque chose qui choque dans la terminologie prise dans le sens voulu par l'auteur.

Mais quelque mesquines que notre critique trouve les connaissances techniques de Balzac, il n'en admire pas moins la grandeur de ses conceptions. Comme Gambara, le seul malheur de Balzac, c'est d'avoir été trop en avance sur son temps. « Gambara, sachant que la musique était alors, comme elle l'est à présent, dans son enfance, disait des folies que les avant-gardes des écoles contemporaines de composition reconnaissent aujourd'hui... Ainsi le poète et voyant moderne, des arcanes de sa conscience, apercevait l'ombre projetée par son présent dans l'avenir muet de la pensée et de l'art, et ainsi nota-t-il un nouvel avènement de la vérité, un nouveau frémissement de ses ailes dans la nuit. »

En somme, si les exagérations de commentateurs trop entraînés par leur sujet et peut-être trop limités dans leur documentation, servent à faire connaître le nom d'un auteur, ce n'est que l'élément de vérité qui reste debout. Ce qu'il y a de vrai ici, c'est que Balzac connaissait suffisamment les procédés légaux pour créer des personnages vraisemblables d'hommes de loi et d'individus pris au filet de la loi.

Il appréciait la musique d'une telle façon qu'il a réussi à faire agir quelques-uns de ses caractères comme des musiciens, d'autres comme des amateurs (35). Si le mystique initié trouve des détails fautifs dans sa documentation, il est pourtant vrai que Balzac produit vivement l'impression que le mysticisme joue son rôle dans la vie réelle. Tant pis si quelques exaltés se trompent sur l'intention de l'auteur. Toute part faite à l'enthousiasme exagérée, on revient au mot du professeur Trent : (36) « On ne peut pas répéter trop fréquemment que les prétentions scientifiques et historiques de Balzac ne sont importantes que par ce qu'elles lui ont fait faire des progrès dans le développement de son art. Plus l'artiste reproduit complètement la vie, plus haut nous le plaçons parmi ses confrères; jugé d'après ce principe, Balzac est supérieur à tous. »

(35) Pour l'appréciation de Beethoven, voir *The Beethoven Symphony in Balzac's « César Birotteau »*, par Hugh S. Worthington, *Modern Language Notes*, 39 : 414.

(36) *Warner Classics*, vol. II, p. 38.

Adaptations dramatiques

Quand on considère les possibilités dramatiques de beaucoup des romans de Balzac, ainsi que l'exemple des Français qui ont puisé dans la *Comédie humaine* les données pour une quarantaine de pièces de théâtre, la scène américaine a profité très peu de ces ressources. En tout, on n'a publié que cinq pièces américaines (1) qui sont des dramatisations d'intrigues balzaciennes, une seule qui tire son inspiration du texte d'un roman, mais qui n'en suit pas l'action. Il faut dire aussi que les ouvrages en question ont une valeur littéraire assez médiocre. Ils représentent pourtant toute l'influence directe de Balzac sur le théâtre américain et méritent quelque considération si ce n'est que pour montrer la faiblesse de cette influence.

(1) La plupart des pièces suivantes ont été jouées en Amérique, mais elles n'ont jamais été publiées :

Les Chouans, Paul M. Potter, 1887.

A Shattered Idol (le Père Goriot), Clyde Fitch, 1893.

The Duchesse de Langeais, Claude Buchanan, 1905.

The Honor of the Family (adaptation de *La Rabouilleuse* de Fabre), 1907.

The Conflict (*La Peau de Chagrin*), Maurice V. Samuels, 1909.

César Birotteau (traduction du *César Birotteau* de Fabre), Mrs. Abram Flexner, 1910.

One Passion, a drama (*La duchesse de Langeais*). John Leonard Loughran, 1927

La première de ces pièces, *A Night-off*, par Augustin Daly, fut produite le 4 mars 1885, au théâtre Daly, à New-York. Est-ce une coïncidence seulement, ou est-ce plutôt un autre témoignage de cet intérêt croissant pour les œuvres de Balzac, qui a amené le commencement de la traduction de la *Comédie humaine* la même année ? Quoi qu'il en soit, le seul rapport entre la pièce et Balzac se trouve dans l'épisode où une jeune mariée en prenant un de ses volumes, est frappée de cette remarque : Every bride who lives — if she could but know the past and secret life of her husband, etc...

La jeune femme demande à son mari le récit de son passé. Les suites de son effort pour satisfaire à son caprice fournissent les détails d'une comédie amusante.

Il faut ajouter que cette intrigue n'est pas d'origine américaine. Elle est empruntée à une pièce allemande des Franz et Paul Schöntham.

The Purse, par Théodore Harris, est la dramatisation de la nouvelle de Balzac du même titre. Les personnages principaux sont les mêmes que dans l'original, mais le dramaturge a suffisamment déformé l'intrigue pour faire d'un bon conte une pièce de théâtre assez ordinaire. Les exigences de la scène justifient plus ou moins l'abrègement de l'histoire, mais on ne voit pas clairement pourquoi l'auteur supprime la reconnaissance des Leseigneur mère et fille, à Hippolyte pour avoir retouché le portrait du père d'Adélaïde. L'importance de ce point dans le conte de Balzac est

capitale. Adélaïde peut plus convenablement offrir par reconnaissance la nouvelle bourse à Hippolyte que pour aucun autre motif. M. Harris donne sans doute plus d'action à l'intrigue en faisant provoquer le vieil amiral en duel par le jeune Hippolyte, mais l'épisode est loin d'être heureux, et ne sert qu'à préparer un dénouement assez abrupt.

En somme on a le sentiment qu'on aurait mieux fait de suivre de plus près l'intrigue de Balzac. Du point de vue dramatique, les éléments supprimés sont supérieurs à ceux qui les remplacent.

Le colonel Chabert est la base d'une pièce publiée par George Irwin Holdship en 1892. L'action, qui se passe en 1815, est développée en quatre actes, et l'épilogue représente Derville qui, quinze ans plus tard, jette un regard sur le passé. Les personnages sont Chabert, Derville, Bbucard, Godeschal, Delbecq, la Comtesse Ferraud, Julie, sa femme de chambre, des clercs et des pauvres. Vergnaud et Brutin sont supprimés, évidemment pour garder l'unité d'action. L'ordre chronologique exigé par le drame réclame un rajustement de quelques scènes principales. Par exemple, le début de l'histoire de Balzac se trouve dans le troisième acte de la pièce. Tandis que le dialogue de l'original est reproduit fidèlement, pour le sens au moins, il faut signaler quelques traductions libres aux moments les plus dramatiques.

Le long récit de Chabert n'est interrompu que par une remarque de Derville qu'on ne trouve pas dans le roman :

« Papers ! wise man ! their value is immeasurable to you. You have them here ? » Il est intéressant de comparer aussi les répliques suivantes avec les traductions anglaises.

Derville. — Monsieur, veuillez poursuivre maintenant.

Chabert. — *Veuillez* ! s'écria le malheureux vieillard en prenant la main du jeune homme, voilà le premier mot de politesse que j'entends depuis...

Derville. — Let me be the bone to dig you out this time.

Chabert. — Let you be ! *Let you* ! Ah, that is the first polite word I have heard since... (Il pleure).

Il est pourtant vrai que malgré le peu de ressemblance entre les façons de s'exprimer, l'idée centrale, c'est-à-dire la reconnaissance de Chabert, est bien rendue. L'auteur est justifié aussi en dramatisant la mort de Chabert. De toutes les pièces de théâtre dont il est question ici, c'est le *Colonel Chabert* qui met le mieux à profit les situations dramatiques du roman dont elle est tirée, et qui ajoute le moins d'éléments extrinsèques.

Une pièce sous le titre de *Montriveau* est l'adaptation à la scène de la Duchesse de Langeais, par Ella Striker Mapes. Les cent-soixante pages du roman sont naturellement très condensées pour faire une pièce de douze pages, alors surtout qu'il s'y trouve certaines données que l'auteur puise dans d'autres parties de la *Comédie humaine*. L'intrigue est pourtant assez bien suivie jusqu'à la fin du troisième acte, où le besoin de dénouement heureux l'emporte. Quand la sœur Thérèse avoue à la Mère Supérieure qu'elle a menti,

Montriveau est persuadé qu'elle l'aime toujours. « She loves me still, s'écrie-t-il, the Pope shall set her free ».

Le quatrième acte se passe trois semaines plus tard et l'action est en pantomime. Montriveau est revenu au couvent. La sœur Thérèse sort, assistée de plusieurs religieuses. Arrivée devant Montriveau elle laisse tomber son long manteau et se montre dans la robe qu'elle avait portée en quittant Paris il y avait cinq ans. Après un long regard au couvent, elle se tourne vers Montriveau. Ils s'embrassent. Le yacht s'éloigne. Rideau.

En trouvant un scénario de cinéma (2) parmi les ouvrages dramatiques tirées de la *Comédie humaine*, nous ne pouvons pas nous défendre d'en faire mention. Maintenant que beaucoup de grands acteurs commencent à s'intéresser à cette attraction qui attire chaque jour aux Etats-Unis un auditoire de quinze millions de personnes, il est intéressant de réfléchir sur son influence future sur la littérature dramatique et autre. Balzac se plaignait du fait que certains dramaturges puisaient dans les romans les intrigues de leurs pièces (3). Il n'en est pas moins vrai que la *Comédie humaine* fournit beaucoup d'éléments pour ses propres drames. Quand on le voit faisant la chasse à l'or en Sardaigne ou cultivant, en imagination, des ananas pour gagner des millions et qu'il se tourne vers le théâtre comme dernière ressource tangible, on regrette que le cinéma ne fût pas là pour lui fournir la grosse fortune qu'il convoitait toujours. Il est certain qu'il ne l'eût pas dédaigné.

(2) *La Duchesse de Langeaise* (sic), an adaptation and an elaboration of de Balzac's *Duchesse de Langeaise* (sic) by Horatio Jones. Droit d'impression 1922.

(3) *Lettre aux écrivains français. Œuvres diverses*, III, p. 223.

Balzac, Dramaturge

L'intérêt créé par les traductions de la *Comédie humaine* attira également l'attention sur les œuvres dramatiques de Balzac. Celles-ci furent traduites et publiées en anglais en 1901, avec une *Introduction* par E. de Valcourt-Vermont. L'année suivante un article important de Walter Littlefield (4) a pour base l'ouvrage en question.

M. Littlefield s'occupe surtout de la période de la vie de Balzac depuis la première représentation de *Vautrin*, 1840, jusqu'à celle de *Mercadet*, 1851, après la mort de l'auteur, en donnant les dates des « premières » de toutes les pièces ainsi que maints détails intéressants sur les relations de Balzac avec le monde théâtral.

M. Littlefield signale la lutte entre les anciens modèles et le goût romantique, même capricieux, de l'époque. *Vautrin* fait voir une soumission à ce goût populaire. Le commentateur y trouve pourtant des exemples de bon réalisme, quoique la pièce ait échoué. *Quinola* donne l'impression d'un mélodrame incohérent et fantastique, mais regardé de près,

(4) Balzac as Playwright. Critic, 41 : 236.

lui aussi révèle un motif réaliste et tragique. Son insuccès résulta de deux défauts graves, du point de vue populaire au moins : l'intrigue est basée sur une légende chimérique, et, au dénouement, le vice triomphe de la vertu. Dans *Pamela Giraud* aussi, Balzac se rend aux influences romantiques de l'époque, sans plus de succès qu'auparavant. *La Marâtre*, pourtant, faillit être le précurseur du théâtre réaliste moderne. Là aussi le vice triomphe, mais la pièce a une grande valeur dramatique. *Mercadet*, selon M. Littlefield, doit son succès aux éléments mélodramatiques. Rejeté par le *Théâtre Français*, cette pièce, retouchée et abrégée, eut plus de cent représentations successives. Comme conclusion, M. Littlefield affirme que les biographes de Balzac ne se sont pas rendu compte de combien peu il a manqué d'être un grand auteur dramatique.

Au sujet du théâtre de Balzac, le travail de beaucoup le plus important en Amérique est le traité de Walter Scott Hastings (5). En plus des six pièces de théâtres publiées, M. Hastings examine les scénarios, les scènes détachées, les listes de personnages, enfin tous les fragments d'ouvrages laissés par le grand auteur ; il trace par les nombreux témoignages de Balzac lui-même, l'acheminement de cette ambition de se signaler sur la scène qui le hanta depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière. M. Hastings, dans

(5) *The Drama of Honoré de Balzac*, 1917.

son étude, a pour but l'exposé des motifs qui poussèrent Balzac à écrire ses pièces, le développement de leur conception, sa connaissance du théâtre de son époque, et ses propres contacts avec ce théâtre.

Les motifs :

1° Le besoin d'argent. Balzac avait l'idée que les œuvres dramatiques étaient beaucoup plus rémunératrices que les romans et il ne doutait pas du succès de ses propres efforts.

2° L'ambition de produire plus d'un genre de travaux littéraires. Il avait devant lui l'exemple de Hugo, George Sand, Vigny, Musset.

3° Le désir de trouver un champ plus large pour la manifestation de son génie. Il avait de beaux dons dramatiques qui l'orientaient vers le théâtre.

Ses connaissances théâtrales étaient dans les premiers temps très limitées. Il n'avait ni vu, ni même lu, beaucoup de pièces de théâtre. Il ne savait rien de la technique de la scène ni de l'art de dire les vers. Ses goûts étaient plutôt classiques. *Cinna*, la première pièce classique qu'il a vue, eut une influence sur son *Cromwell*.

Plus tard ses relations dans le monde du théâtre étaient plus intimes. Il connaissait Dumas, Hugo, Gautier, Frédéric Lemaître, Marie Dorval, Henri Monnier, etc. Ses critiques dramatiques, résultats de ces relations, sont pour la plupart vigoureuses et justes. Elles montrent une connais-

ce pratique du théâtre contemporain et de ses défauts, mais il n'a pas profité des leçons qu'il a données à d'autres.

Dans le récit des projets dramatiques conçus par Balzac, M. Hastings passe en revue tout d'abord ses tentatives infructueuses dans ce genre : *Stella*, *Coqsigrué*, et *Deux Philosophes abandonnés*. Le jeune Balzac écrit *Cromwell*, ce fut un commencement, c'est tout ce qu'on peut en dire. Le sujet tiré de l'histoire moderne, et mis en drame d'après des modèles classiques, fut une tâche trop lourde pour lui, et, de son propre aveu, « ne méritait pas d'être un embryon ». Après un intervalle de dix ans, il esquisse *Philippe-le-Réservé* et l'abandonne. Puis c'est une défilade de titres dramatiques dont beaucoup ne furent que des titres : *Marie Souchet*, *Les Courtisans*, *La grande Mademoiselle*, *Richard Cœur-d'Eponge*, la *Gina*, la série *Prudhomme*, le *Héros ignoré*, les *Tratnards*, *Orgon*, *Pierre et Catherine*, *Richard Sauvage*, les *Petits Bourgeois*, le *Roi des Mendiants*. Tout cela est une simple liste de vaudevilles, de farces et de comédies légères abandonnées comme indigne du créateur de la *Comédie humaine*, mais révélatrices quand même de sa préoccupation pour le théâtre (6). En même temps, il écrivait six autres pièces dont M. Hastings se met à tâche d'établir l'importance.

M. Hastings consacre à chacune de ces pièces un chapi-

(6) Voir l'appendice de l'œuvre de Hastings pour l'étude détaillée de *Cromwell*, *Richard Cœur d'Eponge* et *Orgon*.

tre, en présentant l'histoire de chaque pièce, le précis de l'intrigue, l'analyse et la critique de l'action et des personnages, les opinions contemporaines, l'idée fondamentale de l'auteur en l'écrivant et enfin l'appréciation de la valeur de chacune. Il nous montre *l'Ecole des Ménages* qui, sans valeur comme composition dramatique, donne pourtant des promesses du réalisme des romans balzaciens. Cet élément précieux disparaît dans *Vautrin*, mélodrame tout pur, et dans *Quinola*, qui contient tous les éléments romantiques des pièces éphémères du jour. Pourtant, après ces essais ingrats, il arrive enfin à faire un bon mélodrame, *Paméla Giraud*. Le réalisme réapparaît dans la *Marâtre*, la technique de l'auteur se perfectionne, et cette pièce manque de très près d'être le précurseur du drame réaliste moderne. Balzac a profité énormément de ses travaux dramatiques, et nous trouvons enfin dans *Mercadet* « du vrai Balzac ». Sans tâtonnements, sans envie de rivaliser avec les pièces romantiques et mélodramatiques du jour, Balzac se fait pionner du réalisme dans le drame, comme il l'avait fait dans le roman.

Dans ses conclusions, M. Hastings résume ce qu'il avait déjà signalé comme explication du peu de succès de Balzac dans le drame. Il est évident qu'il avait fait beaucoup moins d'efforts pour réussir au théâtre que dans ses romans. Dans les premiers temps, et plus tard, il avait plus ou moins regardé la scène comme un moyen de gagner de l'argent. Dans ce but, il avait été influencé par le drame romantique et

historique, ou le mélodrame, de sorte qu'il se trouvait dans la confusion dans ses théories en ce qui concernait la scène. Il écrivait ses pièces pour les acteurs en vogue pour gagner la faveur populaire. Tout d'abord, au moins, il ignorait la technique du théâtre, et son expérience comme romancier, loin de l'aider, entravait son progrès.

Dans *Mercadet*, il fait voir qu'enfin il payait de sa personne pour le drame comme il avait payé pour le roman (7).

est identique à celle qu'il étudie plus tard dans ses éditions des lettres de Balzac. Il fait ainsi autorité pour la dernière décade de la vie de Balzac.

(7) Il est à remarquer que la période traitée par M. Hastings pour le drame

La Méthode

On s'attend à ce que la méthode de Balzac ait attiré sa part de l'attention du lecteur américain. Comme pour ses autres aspects, il existe à ce sujet maintes observations intéressantes qui valent d'être notées, quoique plus ou moins fragmentaires.

Henry James, qui n'a négligé aucun côté du génie de Balzac, n'a pas manqué de signaler ce qu'il a trouvé de plus remarquable dans sa méthode. Il est intéressant que nous ayons à citer sous ce rapport le premier et le dernier des articles que James consacra à Balzac. En 1865 (8), il se sert de Balzac comme critérium dans la critique du livre d'un jeune auteur, et le point qu'il présente comme un des plus importants dans l'œuvre du romancier, c'est que ses personnages sont complets dans son esprit avant que l'histoire ne commence. Combien il les a vus distinctement, on peut en juger par les détails de ses présentations. Des figures se montrent clairement parce qu'il les a créées scientifiquement. C'est là la raison pour laquelle les différents éléments de son ouvrage contribuent si bien à l'effet général.

(8) *North American Review*, p. 268.

Dans *The Lesson of Balzac*, (9) écrit quarante ans après l'article que nous venons de commenter, James insiste à nouveau sur la clarté avec laquelle Balzac voyait ses images. Mais cette fois, comme romancier accompli lui-même, il va plus loin que la méthode générale pour nous donner des indications plus techniques. En même temps, il se plaint de ce que la méthode de son époque ne soit que la juxtaposition de données qui ressemble à la colonne de chiffres d'un écolier.

Personne, selon James, ne donne aussi bien que Balzac le sens de la durée de l'action dans la progression de l'intrigue. Il est passé maître dans l'art de l'image raccourcie, et comme tel, il fait grâce à ses lecteurs d'une simple énumération de détails narratifs, où le temps se mesure par le nombre des faits. La qualité de l'œuvre d'un auteur et sa méthode représentent la durée du temps d'une façon plus artistique.. C'est le défaut de la plupart des romanciers d'employer le dialogue pour produire cet effet. Balzac regarde le dialogue comme une ressource trop précieuse pour qu'on la gaspille. La vraie fonction du dialogue dans le roman est de servir d'illustration et c'est dans l'œuvre de Balzac que cette fonction est la moins pervertie.

M. Saltus trouve chez Balzac ce qu'il appelle sa double

(9) *Atlantic Monthly*, 1905, 96 : 173.

méthode. Dans ses premières œuvres, il présente les individus typiques, tandis que plus tard, il montre les mêmes types personnifiés. Par exemple, Grandet est le type de l'avare, et, d'autre part, dans *Maître Cornélius*, la qualité typique de l'avarice est personnifiée et incarnée dans un individu. *The Atlantic Monthly* (10) prononce cette distinction valide quoique subtile ? Mais n'y a-t-il vraiment rien d'autre qu'un jeu de mots ? N'est-ce pas que Grandet incarne, lui, aussi bien que Cornelius, la qualité typique de l'avarice, et Cornélius ne peut-il pas être regardé comme type d'avare ? Il est peut-être intéressant de noter que Balzac lui-même constate cette différence de point de départ, mais si, dans *Eugénie Grandet* et *Maître Cornélius*, il arrive au même résultat, qu'est-ce que ces livres prouvent comme exemple ; qu'est-ce qui indique que l'auteur atteint le même but par deux procédés différents ?

C'est la préparation des effets qu'un autre critique (11) regarde comme la preuve convainquante de l'art consommé de Balzac. Il arrive habituellement à son apogée (climax)

(10) 1884, 53 : 851. *Atlantic Monthly*.

La source immédiate de ces observations de Saltus sur la méthode de Balzac, se trouve évidemment dans l'*Introduction*, quatrième livraison des *Études de Mœurs au dix-neuvième siècle*, par Félix Davin. Voir l'*Histoire des Œuvres de Balzac*. Lovenjoul, p. 201 :

« Dans les premières assises de cette construction sont pressées et foulées les individualités typisées ; dans la seconde se dressent des types individualisés, ce peu de mots révèle la loi littéraire au moyen de laquelle M. de Balzac a su jeter le sentiment et la vie dans ce monde écrit. »

(11) Albert Rhodes, *Scribner's Monthly*, 1876, 11 : 636.

par une de ces épigrammes que le lecteur se répète instinctivement chaque fois que l'histoire lui revient à l'esprit. Tel est le défi de Rastignac à la fin du *Père Goriot* : « A nous maintenant ». Mais est-ce vrai que Balzac termine ses livres habituellement par un « climax » ? A en croire un commentateur plus récent (12), les climax sont rares dans la *Comédie humaine*, parce que les livres ne sont que des chapitres de l'œuvre totale. On cite l'apostrophe de Rastignac comme une exception.

Emile Faguet (13), tout en souscrivant à la théorie de Balzac qu'il est essentiel pour faire connaître l'animal de décrire son habitat, et que la maison explique l'habitant, prétend qu'assez souvent les descriptions d'intérieur n'expliquent pas les personnages. Il choisit comme exemple la longue description de la pension de Mme Vauquer du *Père Goriot*. « Les personnages essentiels du *Père Goriot* sont Goriot, Rastignac et Vautrin, tous les trois sont à la pension Vauquer par suite des circonstances, et la pension Vauquer n'a eut et n'a aucune espèce d'influence sur leur caractère et, par conséquent, est absolument inutile. La maison Vauquer n'explique uniquement que Mme Vauquer. Balzac dit lui-même : « Toute sa personne explique sa pension ; comme la pension explique sa personne ». Oui bien, mais il n'y a qu'elle que la pension implique ou explique et elle est le

(12) *Bookman*, 1900, 12 : 110.

(13) *Les Grands Ecrivains Français*, p. 60.

personnage le moins important du roman ; dès lors, la description est inutile ». En somme, M. Faguet prétent qu'ici la méthode de Balzac échoue.

M. Stanley Galpin (14) relève la critique de Faguet en insistant sur le fait que ce n'est pas la correspondance de Madame Vauquer avec son milieu qui est l'application la plus importante de la théorie de Balzac dans ce roman. La maison Vauquer et ses habitants font partie du milieu du jeune Eugène de Rastignac, dont les fortunes changeantes partageront, avec les malheurs du Père Goriot, l'attention et la sympathie du lecteur. Chez Balzac, les personnages mûrs ne changent pas. Ce ne sont pas Madame Vauquer, le Père Goriot et Vautrin qui se développent. C'est plutôt Eugène. C'est en faisant le contraste entre sa vie familiale et la maison Vauquer, et l'élégance et le confort où vivaient Madame de Bauséant, Madame de Restaud et Madame de Nucingen, qu'il nourrit le projet de faire son chemin et de se procurer le même luxe que le leur.

Si certains Balzaciens estiment beaucoup les observations moralisatrices et philosophiques que notre auteur répand par toute son œuvre, il y en a d'autres qui assimilent cette habitude à un défaut de méthode très sérieux. M. Daniel Greenleaf Thompson (15) est parmi le nombre. Selon

(14) *Modern Language Notes*, 1917, 32 : 306.

(15) *Philosophy of Fiction*, pp. 68, 111.

lui, le romancier devrait s'effacer. L'effet artistique du roman est affaibli par des discussions que le plan de l'ouvrage n'exige pas. Ce qui va plus loin dans la perversion du roman, c'est subordonner l'intrigue et les personnages à une exposition philosophique comme dans *Séraphita*.

Il est évident qu'il s'agit ici, non seulement de la méthode, mais de toute la portée du roman. Il y a toujours, ceux qui maintiennent qu'une des supériorités du roman sur les autres genres littéraires, c'est justement ce privilège qu'il offre d'incorporer des éléments que les restrictions artistiques des autres genres défendent.

Henry Burrows Lathrop (16) cite comme un des plus beaux aspects de la méthode de Balzac, la combinaison de l'étrange avec le normal. Ses intrigues, ses mises en scène et ses personnages étonnent par leur originalité, mais en même temps ils satisfont la raison par leur vérité humaine. Même l'élément du surnaturel dans la *Peau de chagrin* est racheté par le réalisme des détails. Il est vrai que tel système chez Balzac tend à diviser assez artificiellement la société en fripons et en dupes; il a cherché là une manière d'équilibre.

Comme étude de la méthode de Balzac, il n'y a rien qui fait plus appel à l'intérêt du lecteur que celle de Miss Ethel Preston, intitulée *Recherches sur la technique de Balzac, le retour systématique des personnages dans la Comédie hu-*

(16) *The Art of the Novelist*, pp. 44, 54, 64.

maine. « Voici une œuvre », dit M. Royce, « qui n'est rien moins qu'indispensable à tous les étudiants et lecteurs de Balzac. . . . Le livre, comme un dictionnaire biographique, est un complément au *Répertoire* de Cerfberr et Christophe, qu'il surpasse en fait d'intérêt pour le lecteur ». Nous trouvons pratique de donner ici du contenu de ce volume de cent quatre-vingt-quatre pages quelques indications.

Mlle Preston qualifie comme reparaissant chaque personnage qui est mentionné dans plus d'un livre. Il s'en trouve quatre cent soixante-quinze dans soixante-quatorze romans. Ces réapparitions sont les plus nombreuses dans *Illusions perdues*, *Splendeurs et Misères des courtisanes* et *César Birotteau*.

Balzac commença à développer le système des personnages reparaissants en 1833, quoiqu'il ne manque pas de preuves que l'idée existait dans son esprit depuis assez longtemps. L'influence de Dante et de Cooper est très apparente et il est probable que l'absence de liaison entre les romans de Scott ait donné à Balzac une suggestion de la valeur d'une telle méthode.

Dans l'examen de la technique du système, Mlle Preston énumère les diverses méthodes employées par Balzac pour faire réapparaître ses personnages. Elle passe en revue les groupes sociaux de la *Comédie humaine* qui montrent avec quel succès Balzac construisit sa Société. Le groupe de jeunes gens est étudié en détail comme la portion la plus com-

plète de la civilisation française. Enfin, elle considère le système appliqué à un seul roman, *César Birotteau*. Le grand nombre de personnages reparaissant de ce livre indique que Balzac est au comble de sa puissance.

L'auteur explique clairement que ce fut le dessein de Balzac de faire une étude sociologique du point de vue de l'artiste littéraire, tandis que son but, à elle, est plutôt d'étudier l'histoire et la technique du système en question dans l'espoir que ce travail fournira de nouveaux documents sur la méthode du romancier.

La méthode générale de Balzac est basée selon M. E. Preston Dargan (17), sur les deux principes d'accumulation et d'harmonie (18). En faisant le portrait d'un de ces personnages principaux, Balzac développe une idée centrale, ou « Key-note », qu'il renforce parfois presque indéfiniment, par l'accumulation de détails qui s'accordent avec elle. M. Dargan appelle l'attention sur la répétition par Balzac des mots « en harmonie » et « s'accorder » dans quelques-unes de ses descriptions. Nous citons suffisamment du travail de M. Dargan pour exposer ses procédés.

(17) *Studies in Balzac : His general method. Modern Philology*, 1919. Vol. 17, n° 3.

(18) Voir aussi « *Critical analysis of Realism* » 1918, par M. Dargan.

LIVRE	KEY-NOTE	RENFORCÉ PAR :
<i>Le père Goriot,</i>	Misère physique et morale,	plusieurs pages de détails qui soutiennent la pensée centrale.
<i>César Birotteau,</i>	Carrure du paysan	cheveux touffus, gros dos, extrémités grossières, grande cravate blanche de toile brute.
<i>Gobseck,</i>	Petitesse,	lèvres, yeux, voix, nez, petits ; les cheveux rares, façon de parler, appartement, actions, font sentir la petitesse
<i>Le Lys dans la Vallée,</i>	Blancheur,	personnes, coutume. Le mot « blanc » répété comme un motif de Wagner.
<i>Les Chouans,</i>	Animalisme,	Marche-à-Terre désigné cinquante fois comme une espèce d'animal
<i>Adieu,</i>	Animalisme,	la folle comparée une douzaine de fois à un oiseau ou un animal.
<i>Une passion dans le désert.</i>	Animalisme,	la panthère représentée dans toute l'histoire comme une femme.
<i>Le Colonel Chabert,</i>	Surnaturel,	vêtements, manières, remarques des clercs et de Chabert. L'expression « L'homme qui est mort à Eylau » (à chaque apparition, même chose) effet encore renforcé par soumission à sa femme, séquestration, malheur, imbécillité.

Ce n'est pas seulement dans les portraits de personnages que ce système fonctionne. On trouve aussi des descriptions de lieux développées d'une idée centrale, des tempéraments qui montrent un accord avec le portrait physique, même les carrières annoncées par les données préliminaires.

Le même procédé se suit dans les moindres détails : noms, costumes, gestes, voix, etc.

Mais c'est le personnage en action, faisant partie de l'intrigue, qui fournit le meilleur exemple d'accumulation. Balzac amène l'intrigue au dénouement par une succession d'à-coups (« taps ») qui se termine par une touche décisive. Ces à-coups succesifs sont exprimés diversement par : mots de caractère, épigrammes, accumulation d'actes, d'argent, de personnes. Nous en ajoutons quelques exemples :

César Birotteau,	gloire : accroissement de richesse
	décadence » de dettes,
Claës,	dettes.
Hulot,	maîtresses.
Pons,	persécutions.
Raphaël,	rétrécissement de la peau de cha-
	grin.
Rastignac,	On compte quarantes degrés en sa
	carrière.

Le même système apparaît aussi dans l'ensemble de la *Comédie humaine*. Par exemple trente ouvrages sont annoncés comme études sociologiques.

L'acquisition de la collection Croué par l'Université de Chicago a rendu possibles des études des variations dans les différentes éditions des œuvres de Balzac qui jetteront une nouvelle lumière sur sa méthode. Quelques-unes de ces études ont déjà été publiées (19).

(19) Helen Elcessor Barnes (Madame J. F. Wodrada) : *A study of the variations between the original and the standard editions of Balzac's « Les Chouans »*, Université de Chicago Press, 1923.

Mary W. Scott : *Variations between the first and the final edition of Balzac's, « Les Employés »*.
Modern Philology, 1926.

On fait voir comment Balzac travaillait à « replâtrer » les premières éditions de ses œuvres, non seulement dans le but de les intégrer dans l'ensemble de la *Comédie humaine* et de perfectionner son style, mais aussi de faire de ses romans l'expression adéquate de ses théories littéraires. Comme les personnages reparaissant sont le moyen principal de liaison entre les unités, on peut espérer que de tels travaux finiront par nous révéler l'histoire du développement de ce système. Les variations faites pour étendre la portée du roman révéleront le progrès de son idée de faire des œuvres des études sociales. Les travaux déjà faits ont contribué d'une façon importante à ces résultats.

Il est déjà bien connu que selon la théorie de Balzac le logement fournit des indices du caractère de l'occupant. Ce n'est qu'une application du principe d'harmonie qui gouverne les descriptions de la *Comédie humaine*. Les meilleurs exemples sont, sans doute, la maison Grandet et la pension Vauquer, déjà citées par M. Dargan. Il est donc intéressant de trouver un aspect de cette théorie élaborée par M. P. Bowen dans son article, *Interior Decoration as an Element in Characterization*.

M. Bowen constate une certaine uniformité de traitement dans les décors d'intérieur de la *Comédie humaine*. Cela étant, il n'est guère probable que le logement « implique » la personne aussi exactement que Balzac nous donne à croire. Il est vrai que chaque type doit avoir un cadre, mais

il est loin d'être vrai que telle ou telle mise en scène soit essentielle à un personnage donné.

Le traitement des couleurs est peut-être le procédé le plus délicat de la technique de Balzac. Il insistait sur l'idée qu'il existe un rapport entre une couleur donnée et un certain genre d'existence. Dans ses descriptions d'intérieurs, certaines couleurs dominent et donnent le ton à tout le décor. Puis le caractère de l'occupant doit s'accorder à celle-là. En général, ce sont les tentures qui donnent le ton, le tapis et les tapisseries s'y accordent, tandis que les boiseries et les meubles adoucissent l'effet. Parfois même on y trouve une note discordante.

Les goûts de Balzac sont très apparents dans ces décors. Il emploie généralement des couleurs primitives, rarement des nuances. Ce sont le rouge, le bleu et le blanc qu'il affectionne surtout. Le jaune lui déplaît. Il accorde très souvent les vêtements et le teint du personnage. Ainsi on peut dire que la couleur implique la personne, mais on doit connaître plus ou moins les goûts de l'auteur.

En parlant des goûts de Balzac, nous arrivons au point principal, à notre avis, du traité de M. Bowen. La méthode de Balzac est ici subjective. La personnalité de l'auteur s'impose dans ses descriptions. Celles-ci représentent la réaction d'un visiteur qui regarde l'intérieur, le lecteur n'a pas le pri-

vilège d'une réaction à lui. Les descriptions abondent en observations destinées à influencer sur le lecteur, et on sent que sans ces remarques, l'effet serait manqué. Enfin, c'est plutôt la méthode de Balzac romantique que de Balzac réaliste.

Style

Le style d'un auteur est sans doute l'élément de son œuvre que les étrangers sont moins capables de juger correctement. La plupart des commentateurs américains ont laissé cet aspect de Balzac à ses compatriotes. Il y en a pourtant qui n'ont pas hésité à exprimer leurs opinions. Ce qu'il y a de curieux dans ces jugements est le manque d'accord. Quand Madame Hillard (1) parle avec admiration de « la cadence grave et majestueuse de son style travaillé » et que M. Motley dit que « nous ne pouvons qu'être charmé de l'élégance frappante de son travail », on ne peut pas expliquer par de simples différences de goût le fort contraste avec ce qui suit : « La raison de ce qu'on n'a pas encore fait une traduction (des œuvres de Balzac) est apparente. Le français de Balzac n'est pas le langage exquis et élégant qui ne se prête que trop aisément à la traduction ; c'est un dialecte rude et dur, plein pourtant d'épigrammes et de phrases impressionnantes, et qui s'élève à la beauté exquise dans certains passages, mais radoteux et idiomatique, demandant

(1) Balzac, *Artist and Moralist*. Lippincott's *Mag.*, 1871, 8 : 592.

pour la traduction en anglais, les mêmes efforts qu'il a coûtés à l'auteur. » (2) Et encore « A l'exception peut-être de quelques-unes de ses nouvelles, il ne se trouve guère un morceau, certainement pas un livre, qui soit un exemple de travail méritoire.... Les vrais talents littéraires lui manquaient complètement. Il n'a jamais réussi à acquérir un style ou une forme. » (3) Il est encore remarquable de trouver une opposition semblable dans la même critique : « Ce n'est seulement pas dans la fiction qu'il excelle. Ses lettres à ses sœurs, à sa mère, à ses jeunes nièces, aux enfants de Mme Hanka, sont toutes sans exception la perfection même de composition. Chaque ligne qu'il écrit est pleine de génie. Les procédés de Balzac ne ressemblent en rien aux méthodes françaises. Il n'a pas le souci de l'exactitude qui caractérise sa race et son style, même un étranger s'en rend compte, du point de vue académique, est atroce » (4).

On ne peut pas accepter tout cela. Quelqu'un a tort. Une « cadence grave et majestueuse » n'est guère possible dans un « dialecte rude et dur », et on ne voit pas clairement comment on peut atteindre à la « perfection de composition » si le style est « atroce ». Mais à part les exagérations de quelques critiques en ce qui concerne le style de Balzac, il existe, si on veut bien en croire l'opinion presque unanime,

(2) R. S. Hunter. *Penn Monthly*, 1874, 5 : 595.

(3) P. H. Frye. *Independent*, 1902. 54 : 21.

(4) J. J. Chapman. *Greek Genius ; and other essays*, 1921, p: 221.

des tares assez sérieuses. Henry James (5) qualifie ce style comme « le moins simple qu'on ait jamais écrit ». Pareil au génie de l'auteur « il contient un peu de tout, depuis l'or sans tache jusqu'à de la simple scorie. Il (Balzac) était un très mauvais écrivain, mais indubitablement un très grand écrivain ». Il est vrai sans doute que James tenait compte des conditions dans lesquelles certaines parties de la *Comédie humaine* furent écrites, mais cette note de blâme persiste dans presque tous les commentaires sur le style de Balzac, sans distinction entre les œuvres composées hâtivement et celles qui ont été soignées. C'est un défaut général qui pénètre toute l'œuvre mais qu'on a rarement essayé de préciser.. Par exemple, Ella Stryker Mapes (6) affirme d'une façon générale que « le style a été sacrifié. Quand il est élégant, il est moins puissant. » M. Neal Brown (7) a presque la même idée, sauf que dans les mots *négligent* et *indifférent* il implique la cause. « Quelque négligent et indifférent qu'il soit, il a la main puissante. »

Nous avons déjà vu qu'un examen des variations entre les premières et les dernières éditions de Balzac, des épreuves qui contiennent plus de corrections que de texte original, prouvent définitivement qu'il n'était ni négligent ni indifférent. Les variations pour le style sont parmi les plus in-

(5) *Galaxy*, 1875, 20 : 814.

(6) *Critic*, 1901, 39 : 159.

(7) *Critical Confessions*, p. 22.

portantes. Tandis que les appréciations générales sont intéressantes, et qu'elles ont même une certaine valeur, pour les précisions il faut s'en rapporter à ceux qui ont approfondi le style de Balzac, et dont les déductions basées sur l'érudition.

M. M. Dargan (8), dans ses recherches sur la méthode, est arrivé à des conclusions qui, à notre avis, expliquent bien la présence de ce défaut général chez Balzac, dont les autres commentateurs étaient conscients mais qu'ils n'ont pas précisé. C'est qu'on sent dans le style de Balzac certaine gaucherie lourde qui est le résultat de sa méthode d'accumulation et que son habitude d'entasser des détails arrive parfois à produire l'effet d'un catalogue rabelaisien. « Son style s'adapte à toutes les circonstances et est, tour à tour, simple ou puissant, pédantique ou technique, tantôt artistique, tantôt néologique ou tenant de ce qu'il appelait la bric-à-bracologie, terme qui est un néologisme monstrueux. » Tandis que c'est seulement en marge d'une autre étude que M. Dargan commente le style, il nous suggère la part qu'ont le réalisme et la méthode dans le style de Balzac.

Balzac and his figures of speech est le titre de l'ouvrage de M. J. M. Burton, qui est sans doute l'étude la plus importante faite jusqu'ici en Amérique exclusivement sur le

(8) *Studies in Balzac : His general Method. Modern Philology*, 1919. Vol. 17, n° 3.

style de Balzac (9) et qu'il a développé selon le plan suivant :

- I. Résumé statistique ;
- II. Analyse topique des images ;
- III. Analyse des images du point de vue de la rhétorique ;
- IV. Causes de l'emploi fréquent des images ;
- V. Relations des images de Balzac et sa psychologie ;
- VI. Relations entre les images et les idées ;
- VII. Style de Balzac estimé par son effet ;
- VIII. Conclusions, Bibliographie.

Les œuvres de Balzac qui sont étudiées en détail dans ce traité sont le *Lys dans la vallée*, *Un ménage de garçon* et *Eugénie Grandet*.

Il est inutile de donner ici le résumé statistique de l'analyse topique tels qu'ils sont présentés dans le livre. La simple mention suffira pour donner une idée de leur nature. En classant les images par sujet, M. Burton prépare bien le fond de son œuvre. En voici l'analyse :

I. Images résultants de l'opération spontanée de l'imagination. Ce sont les meilleures.

(9) Foreword. Prepared as a doctoral dissertation and completed in 1916, this monograph was laid aside in response to the more pressing needs of the hour. Its author now rests in the soil of France, with an unbroken record of tranquil steadfastness as student, as teacher and as soldier. He died in the service of his country at Vittel (Vosges), Oct. 5, 1918.

In accord with the wish he had expressed, the study is hereby dedicated to his mother.

2. Images résultant d'une notion préconçue de similitude, ce qui est la cause de la répétition fréquente de la même figure. Dans cette deuxième classe se trouvent la plupart des images fautives, puisque l'analyse des vraies relations entre les deux parties de la comparaison n'est pas parfaite.

a) Balzac force son image, et ajoute parfois quelque-chose qui se rapporte au premier terme, mais non pas au second.

b) Il perd de vue l'idée principale et développe l'image simplement pour elle.

c) Il mêle d'une telle façon le sens figuré et le sens propre qu'il donne l'impression qu'il fait usage des images sans s'en rendre compte.

d) Les images ainsi mal employées indiquent aussi le manque du sens critique qui corrigerait les fautes, modifierait la brutalité du matérialisme et limiterait le nombre d'images.

L'exagération est la plus grande faute. Elle résulte dans *Eugénie Grandet* de l'effort d'exagérer la portée de cette tragédie bourgeoise si banale en apparence. Dans *Le lys dans la Vallée*, l'effort d'idéaliser produit des masses d'images qui perdent leur force à cause de leur nombre et de leur caractère. Le désir d'exagérer la portée du sujet mène à des comparaisons incongrues, d'autant plus incongrues, qu'elles sont très matérialistes. D'ailleurs, et pour la même raison,

il s'y trouve de l'incohérence, les différentes parties de l'image ne s'accordent pas toujours.

Si on cherche chez Balzac les causes de l'emploi fréquent d'images, on les trouve surtout dans le désir d'ornementation stylistique, puisqu'il avait une tendance naturelle au style élégant. Les images fournissaient à une vitalité excessive et à une sensibilité très développée une soupape pour la surabondance d'idées et satisfaisaient au besoin de l'expression vive et au désir d'une expression plus adéquate et plus puissante de ses idées.

En étudiant la relation des images de Balzac à sa psychologie individuelle, M. Burton constate que l'attitude de Balzac était vraiment non idéaliste. Le caractère délicat et idéalisé présentait pour lui la plus grande difficulté. Dans la peinture, il faisait fond sur un des principes de Lavater ; c'est-à-dire que le caractère d'un homme est révélé, non seulement par ses traits, mais par ses vêtements, sa maison, ses meubles, enfin, par tout son milieu. Il avait la vision admirable pour les aspects extérieurs des choses. Son vocabulaire est ainsi plein d'expressions techniques et ses termes de comparaison sont l'animal, la plante et le monde matériel.

Balzac, continue M. Burton, n'était pas un psychologue. Il ne possédait pas le don de peindre le fonctionnement d'une âme complexe. Il aurait peut-être nié l'existence de la psychologie individuelle, croyant que l'esprit d'un individu fonctionne par des lois fixées selon les influences de son mi-

lieu. Les conceptions matérialistes l'ont empêché de se développer comme psychologue. Ainsi avait-il besoin d'images pour tout ce qui est intangible dans la vie. Ses plus grandes créations sont celles qui s'exprimaient presque entièrement en actions. Ses observations fournissaient un point de départ à son imagination et l'imagination s'exprime naturellement en images.

Dans ses études de la relation entre les images et les idées, M. Burton insiste sur l'importance de la poésie dans le tempérament de Balzac, ce que tant d'autres critiques veulent nier. C'est cet élément poétique qui cause la fusion de l'imagination et des idées. Balzac idéalise la pureté, le culte, la femme, etc. En faisant ainsi, il a recours à beaucoup de figures. L'unité de la création est aussi un principe dominant qui donne lieu à beaucoup de comparaisons.

On trouve partout la même tendance vers le matérialisme avec le résultat que tant de détails de ce genre nuisent à la poésie. A cause des réactions des théories sur les images et des images sur les théories, son œuvre a l'air d'un traité sur la botanique, la zoologie, la physiologie. D'autre part, l'interrelation de la nature physiologique et spirituelle est exprimée par des images basées sur les pseudo-sciences et qui deviennent parfois obscures et même ridicules.

Il doit y avoir chez Balzac une conformité considérable entre le style et le sujet, autrement les impressions des lecteurs ne seraient pas si favorables. Si on peut croire Brune-

tière, un certain degré d'irrégularité et de confusion donne ce qu'on peut appeler une représentation onomatopéique de la vie. Le style est parfois plus efficace quand il est quelque peu incorrect. A travers les caprices du style on aperçoit l'auteur. Balzac est le personnage le plus important de la *Comédie humaine*. Quand le style fait sur nous une impression peu agréable, c'est l'homme qui nous déplaît. Balzac se croyait tellement maître de la langue française qu'il s'arrogeait la licence de s'en servir comme il voulait. Il n'y a qu'un pas entre le sens de supériorité et l'abus.

Le matérialisme de Balzac, mêlé comme il l'est avec un certain degré d'idéalisme, fait plus intense l'illusion de la vie. Un caractère poétique est plutôt un tableau de ce que la vie pourrait être, qu'une peinture de ce qu'elle est. Un style plein de matérialisme a sur nous une réaction presque physique et nous donne la représentation de personnages en chair et en os.

Voilà les déductions que fait M. Burton sur l'influence du matérialisme, étudié ici dans les images, sur le style de Balzac. Ces conclusions résument également assez bien les défauts dont les autres commentateurs étaient conscients mais qu'ils n'avaient pu ou n'avaient pas voulu analyser.

Les Origines

Quoique l'influence de Walter Scott sur Balzac ait déjà été sérieusement étudiée par M. Louis Maigron (1) et M. André Le Breton (2), M. H. Garnand a repris ce sujet, pour y ajouter des études, encore plus étendues (3). Après avoir reproduit de nombreuses citations de Scott, faites par Balzac dans le but de démontrer l'intérêt de celui-ci pour l'auteur écossais, il signale, toujours d'après les témoignages de Balzac, certains aspects de Scott, qui l'impressionnaient fortement, à savoir : le maniement du dialogue, le développement des personnages féminins et la puissance d'évoquer le passé. Ces qualités de Scott, bien que très appréciées par Balzac, ne sont pourtant pas celles qui ont exercé le plus d'influence sur son émule. En fait, Balzac se sert rarement du dialogue ; les femmes de Balzac offrent plus de contraste que de ressemblance avec celles de Scott ; le sentiment de ces deux auteurs envers le passé est loin d'être identique. Pour trouver les influences, M. Garnand considère séparément les œuvres de jeunesse et la *Comédie humaine*.

(1) *Le Roman historique à l'Epoque Romantique*, 1898.

(2) *Balzac, l'homme et l'œuvre*, 1905.

(3) *The Influence of Walter Scott on the Works of Balzac*, 1926.

Débutant par *l'Héritière de Birague*, M. Garnand découvre dans ce premier roman du jeune Balzac trois traces indéniables de l'influence des *Waverley Novels*.

1° Personnages caractérisés par un « tic ».

2° L'habitude de la part de Scott d'arrêter l'action avant le climax pour faire des descriptions de paysage, pour résumer l'intrigue jusqu'au moment donné, et pour analyser la pensée du personnage qui doit être affecté par ce qui suit :

3° L'habitude d'évoquer devant une scène l'artiste capable de la peindre, ou la peinture dont la comparaison était faite pour rehausser son éclat.

Il faut bien noter ces trois particularités des romans de Scott, ainsi que de *l'Héritière de Birague*, puisqu'elles se répètent sans cesse dans les autres œuvres de jeunesse et plus tard dans la *Comédie humaine*.

Ajoutons à ces points principaux l'emprunt par Balzac de certains personnages et de certaines scènes de Scott. Chaque constatation, il faut le dire, est très renforcée par des citations des deux auteurs.

Incidemment, M. Garnand profite de l'occasion pour tracer aussi l'influence de certaines œuvres de jeunesse sur celles qui suivirent, ainsi que sur la *Comédie humaine*.

L'étude des œuvres de jeunesse fournit des matériaux pour celle de la *Comédie humaine*, sauf que l'influence devient moins apparente. Le « tic » personnel se voit rarement,

l'allusion aux artistes est tout aussi fréquente, et la pause avant le climax se renouvelle encore plus fréquemment.

Il faut mentionner pourtant de nouvelles similitudes : mises en scènes avec un fond historique ou esthétique : l'évocation du passé ; la philologie et la dérivation des noms propres ; l'emploi du surnaturel ; les tribunaux ; la ressemblance physique des personnages. Même l'habitude de moraliser trouve un précédent chez Scott, bien que rarement.

Dans le dernier chapitre, les différences entre les deux écrivains sont aussi scrupuleusement détaillées par M. Gand.

Nous trouvons que l'œuvre de Gilbert Malcolm Fess, intitulée *The Correspondence of Physical and Material Factors with Characters in Balzac*, est essentiellement une étude d'origines par rapport à la méthode et surtout à la philosophie.

Balzac, à en croire M. Fess, a été, comme jeune homme, fortement impressionné par le conflit entre les doctrines matérialistes et spiritualistes, les sciences physiques et naturelles d'un côté, et l'Eglise de l'autre. Les sciences étaient représentées, en chimie par Gay Lussac et Chevreul ; en médecine, par Dupuytren et Bichat ; en biologie, par Geoffroy de Saint-Hilaire et Lamarck ; en idéologie, par Cabanis, prêchant que l'âme humaine n'est qu'une fonction du corps et la pensée une sécrétion organique du cerveau.

De l'autre côté, les chefs d'Eglise, de Bonald, Joseph

de Maistre et Lamennais affirmaient l'origine et la destinée de l'homme. Victor Cousin a aidé ceux-ci, insistant sur ce que la psychologie engendre la délivrance du matérialisme.

Puis, il y avait les mystiques, Saint-Martin et Swedenborg, qui soutenaient la suprématie de l'âme.

Toutes ces lectures, peut-être assez mal digérées, ont laissé dans l'esprit de notre auteur, toujours assez jeune, une confusion qui se dévoile à la scène du banquet de la *Peau de chagrin*.

Mais des idées nettes arrivent à se dégager et M. Fess énumère les points importants de la philosophie de Balzac.

1° Ce que nous regardons comme le corps et l'âme, la matière et l'esprit, sont essentiellement identiques. La pensée est, elle aussi, matérielle. Les idées ont leur propre existence indépendamment du cerveau qui les produit. D'autre part, les objets matériels contiennent des pensées.

2° L'homme possède un système nerveux double. La personnification d'une des branches mène à la conception d'une âme indépendante du corps. (*Louis Lambert*).

3° Le moyen de contact entre l'esprit humain et le corps est un fluide qui se trouve dans les nerfs.

4° L'esprit humain et les éléments physiques et matériels de son milieu réagissent réciproquement.

5° Il y a une correspondance entre l'esprit humain et les éléments physiques et matériels auxquels il est associé.

6° Les traits de la physionomie de l'homme, les mouve-

ments expressifs et le milieu matériel sont des symboles qui permettent d'interpréter les qualités de l'esprit qu'on appelle le tempérament.

Ces idées dérivent de sources littéraires. L'expérience et l'observation les ont modifiées plus tard.

Balzac a subi de bonne heure l'influence de Lavater et de Gall et il arrive parfois à les confondre. On retrouve des traces de Lavater dans le *Centenaire*. Chez la duchesse de Langeais tout est en harmonie, jusqu'à la tournure de ses phrases et à ses gestes les plus insignifiants. C'est le principe d'homogénéité de Lavater : « Tout ce qui tient à l'homme dérive d'une même source. Tout est homogène en lui : la forme, la stature, le teint, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, l'amour et la haine. » Ajoutons à cela la relation entre la moralité et la physionomie.

Il est impossible de déterminer tout ce que Balzac doit à Lavater. Celui-ci lui a donné des points de départ et lui a suggéré d'observer l'humanité et d'étudier la relation qui existe entre le tempérament et la forme physique.

Balzac estimait beaucoup Franz Joseph Gall et son système de phrénologie. L'influence de celui-ci est bien marquée dans la *Dernière Fée* (voir aussi les *Souvenirs d'un Patria*).

Comme il est à supposer, M. Fess montre, avec beaucoup de détails, l'application que Balzac a fait des idées pro-

venant des sources indiquées. Elles ont contribué au développement du réalisme français.

C'est M. Dargan qui a fait la première étude américaine de l'influence de Cooper sur Balzac. Quoique cette question eût déjà été considérée, notamment par M. A. Le Breton, M. Dargan l'aborde d'une façon beaucoup plus détaillée que ses prédécesseurs.

Notre critique trouve que cette influence est très marquée et qu'on peut déterminer par les propres paroles de Balzac les passages où il faut la chercher. Tandis qu'il cite dans ce but de nombreuses mentions significatives de Cooper par Balzac, c'est de l'article de la *Revue parisienne* qu'il fait le plus de cas. C'est là que Balzac signale ces aspects de Cooper qui lui étaient évidemment présents à l'esprit pendant qu'il écrivait son premier grand roman. Cooper idéalise les magnifiques paysages d'Amérique d'une telle façon qu'il arrache à Balzac l'aveu suivant : « Là est l'école où doivent étudier les paysagistes littéraires, tout le secret de l'art est là. » C'est ici également que Balzac note que Bas-de-Cuir sert de liaison entre les quatre romans déjà publiés.

Mais si Balzac donne, ci et là, des indications qui peuvent nous diriger vers des rapprochements entre lui et Cooper, il reste à démontrer que ces similitudes ne sont pas seulement de simples coïncidences ; M. Dargan fonde son étude sur la parenté entre *The Last of the Mohicans* et *Les Chouans*.

Il attache beaucoup d'importance à prouver par une comparaison de dates que Balzac subit sa première grande passion pour Cooper entre les années 1828 et 1832. Il écrit *Les Chouans* dans l'automne de 1828, quoiqu'il y donnât, intentionnellement peut-être, la fausse date de 1827. Le point a sans doute tout l'intérêt que M. Dargan lui prête. Ce n'est qu'une impression récente et vive qui puisse expliquer les fortes ressemblances entre les détails des deux œuvres.

En général, ce fut l'intention de Balzac de signaler l'analogie entre les paysans bretons et les peaux rouges de Cooper et il montre, dans les rapprochements de races, le rapport entre les personnages, les incidents, la topographie, la façon de faire la guerre, et, enfin, dans les similitudes verbales qu'il incorpore partout où il s'agit de cette analogie.

Ce sont pourtant les détails qui sont les plus intéressants : l'animalisme du Breton, son stoïcisme, son déguisement, ses yeux pénétrants; puis la voix gutturale, les noms de guerre, le signal de cri de chouettes, tout cela a son prototype dans les Indiens de Cooper. Ajoutez aussi le parallèle entre l'exécution de Galope Chopine et la scène du jugement dans la *Prairie* ainsi que la capture de Marie de Verneuil par les Bretons et de Cora par les Hurons, le voile dans chaque cas servant de pièce d'identité.

L'argument de M. Dargan est si bien appuyé par des exemples dans ses traits généraux et dans ses minuties qu'il faut beaucoup de complaisance pour ne pas croire que l'au-

teur américain ait servi de modèle au jeune auteur français.

D'autres études moins étendues témoignent de l'intérêt des critiques américains dans les origines de Balzac. G. Norton (4) appelle l'attention sur la similitude entre certains types de Balzac et de Chaucer, en suggérant *The Canterbury Tales* comme source probable. G. S. Barnum (5) trouve une analogie entre Joseph et Mélanie du *Vicaire des Ardennes*, et Paul et Virginie du roman bien connu de Bernardin de Saint-Pierre. Le bégayement de Grandet a probablement été suggéré, selon B. M. Woodbrige (6), par le même « tic » chez l'abbé Dubois, dont Saint-Simon a fait le portrait. Les *Mémoires* complets furent publiés entre les années 1829 et 1831, tandis que *Eugénie Grandet* a paru en 1883. Chez le personnage réel et celui du roman, le bégayement était factice. Enfin, signalons l'article récent de G. M. Fess (7) sur une source du *Faiseur* de Balzac. C'est Rabelais qui l'a fournie. M. Fess fait la comparaison entre ces passages dans les deux œuvres qui traitent de la question des dettes, trouvant une ressemblance dans le langage aussi bien que dans les idées. Cette similitude rappelle aussi l'influence de Rabelais sur les *Contes drôlatiques*.

(4) *Nation*, 1885, 40 : 417.

(5) *Modern Language Notes*, 1916, 31 : 343.

(6) *Id.*, 1917, 32 : 183.

(7) *Id.*, 1925, 40 : 55.

L'Influence de Balzac

a) Edgar Allan Poë

En considérant l'influence de Balzac sur nos écrivains, nous pensons tout d'abord à Edgard Allan Poë. C'est la parenté de sujet entre la *Grande Bretèche* et *The Cask of Amontillado* qui nous saute aux yeux et nous invite à chercher plus loin. Mais, en examinant de près les deux contes, nous sommes forcés d'avouer qu'en dehors du fait qu'un homme est emmuré dans chaque cas, il se trouve très peu de ressemblance entre eux. Un détail commun consiste en ce que les deux auteurs font mention d'une période de cinquante ans pendant laquelle les deux murs sont restés intacts (1).

Le professeur Régis Messac (2) a bien approfondi cette question, sans rien trouver qui lui permette d'affirmer définitivement l'influence de Balzac sur Poë. Il nous signale les goûts communs des deux auteurs pour les pseudo-sciences, la même prétention à un savoir encyclopédique et la même

(1) Voir aussi *The Duchess at Prayer* de Madame Edith Wharton, pour la même idée centrale et le même détail.

(2) *Influences françaises dans l'œuvre d'Edgar Poë*, 1929, p. 34.

tendance de charlatan à faire valoir leurs connaissances.

Ne peut-on admettre ainsi que la lecture de Balzac est venue renforcer les imaginations de Poë ? Mais ce sont les points communs qui sont significatifs. Non seulement, l'idée fondamentale de *Séraphita* et *Monos et Una* est la même, mais la mise en scène des deux œuvres est identique. Mr. Messac n'est pas pourtant entraîné par l'intérêt de sa thèse. Il nous assure, au contraire, que Poë a pu recevoir ses idées par mille intermédiaires autres que Balzac. Ce qu'il cherche, c'est un élément commun qui fait défaut aux autres, et il le trouve dans ce qu'il y a d'extatique et de mystique chez eux deux. Louis Lambert et Augustus Bedloe reconnaissent un paysage qu'ils n'ont jamais vu. La théorie du double est indiquée dans *Louis Lambert*, ainsi que dans *William Wilson*. Poë et Balzac développent de singulières théories sur le pouvoir des mots. L'idée de *The Man of The Crowd* se trouve dans les premières pages de *Facino-Cane*. Le panthéisme de Balzac énonce des formules qui semblent présager certaines formules de Poë.

« Il ne paraît pas douteux, conclut M. Messac, qu'il y ait une sorte de parenté, difficile d'ailleurs à faire sentir, entre nos deux métaphysiciens, une parenté dans la façon dont ils abordent les problèmes philosophiques, dans la désinvolture avec laquelle ils les traitent et la manière dont ils enchaînent (ou n'enchaînent pas) leurs idées et remplacent leurs arguments absents par une débauche d'imagination...

Ce parallélisme d'idées nous permet de mieux apprécier quelle a pu être l'influence de Balzac sur Poë. »

Si, après un tel alignement de points communs entre les deux auteurs, on ne cesse pas de nous avertir que la communauté d'idées et de procédés peut être due simplement à des sources pareilles et à une prédilection pour des sujets d'un certain genre, quoique cette identité d'intérêts ait pu être ce qui a attiré l'attention de Poë sur les écrits de Balzac, c'est qu'il a été impossible de prouver jusqu'ici, peut-être sera-t-il à jamais impossible de prouver que Poë a connu suffisamment Balzac pour avoir subi son influence. La seule mention par Poë du nom de Balzac, que M. Messac cite au début de sa discussion, n'y suffit guère.

L'influence de Balzac sur Poë reste ainsi très douteuse (3).

b) Henry James

Si Henry James vient parmi les premiers dans notre étude de l'influence de Balzac sur les écrivains américains, c'est que M. James tout d'abord attire l'attention par les éloges exorbitants dont il comble le romancier français. Il n'y a guère dans toute l'histoire de la littérature un plus bel exemple de dévotion soutenue d'un auteur pour un autre.

(3) M. Royce, qui s'intéresse beaucoup à ce sujet, signale la similitude frappante entre la description de la maison de la *Grande Bretèche* et celle qui se trouve dans *The Fall of the House of Usher*.

Dans ses articles de revues, dans ses romans, et, à la fin de sa carrière, dans les préfaces de l'édition définitive de ses œuvres, c'est le nom de Balzac qui revient le plus fréquemment, de sorte qu'il faudrait beaucoup de bonne volonté pour ne pas associer les noms de Balzac et de Henry James.

Nous avons déjà vu que c'est Henry James qui a le plus fait pour présenter Balzac aux lecteurs américains. Nous avons cité quelques-unes de ses appréciations sur le maître. Nous ajoutons à celles-là les suivantes.

Nous citons un de ses premiers articles de revue, écrit en 1865 pour la *North American Review*. Henry James critique un volume qui vient de paraître, et c'est Balzac qui lui sert de base pour formuler ses jugements.

Comme mesure de son désappointement à l'égard de Kipling, c'est encore Balzac qu'il prend comme criterium. « Je croyais qu'il contenait les principes d'un autre Balzac, mais j'ai perdu cet espoir. » Ainsi, en parlant de Meredith, il trouve chez lui le grand défaut de ne pas avoir mentionné Balzac. « Surtout, je crois qu'une observation spéciale compte, ou a compté pour moi : le fait qu'un nom en particulier ne paraît pas... Quand il (Balzac) n'est jamais mentionné, il y a quelque chose qui manque. »

Non seulement Henry James exprime chaleureusement et très souvent son admiration pour Balzac, mais il fait proclamer aux personnages de ses romans son exemple. Peter Sherringham ne peut trouver de plus grand éloge pour Mme

Carré que de l'appeler « le Balzac des actrices ». Rowland Mallet dit à Roderick Hudson que quand il s'est fait sculpteur, un romancier de premier ordre avait été perdu, et que pour égaler son œil dans les détails sociaux, on aurait dû recourir à Balzac.

Ce qui est particulier dans les citations précédentes, c'est ce fait que lorsqu'il cherche un critérium de comparaison de qualité, le plus souvent il se réfère à Balzac. Pour lui, Balzac est l'unité de mesure devant servir à l'évaluation des autres romanciers.

Néanmoins, James ne s'en tient pas à l'admiration. Il n'hésite pas à avouer sa dette envers Balzac. Ce qui est surtout intéressant, c'est que ces aveux sont les plus fréquents dans ses dernières années, c'est-à-dire quand l'influence de Balzac est la moins apparente chez lui. Dans la *Leçon de Balzac*, préparée pour des auditoires américains, on trouve la plus forte expression de ce qu'il devait à Balzac. James a tout l'air de faire un effort suprême pour achever ce qu'il avait commencé il y avait si longtemps : présenter Balzac dignement au public américain. Pour Henry James (4), Balzac est le « père de nous tous » (les romanciers)... « Je parle de lui, et je ne peux parler de lui que comme d'un homme du même métier, un de ses émules, qui a tiré de lui plus de leçons sur le mystère fascinant de la

(4) *The Lesson of Balzac*, *Atlantic Monthly*, 94 : 166.

fiction que d'aucun autre, et qui reconnaît là une si grande dette, qu'il faudra la payer par acomptes, comme si on ne pouvait jamais avoir entre les mains en une fois tout l'argent nécessaire. Comme collègue je ne saurais me dispenser de me tenir auprès de lui. C'est notre maître à tous et il me semble que quelle que soit la partie du pays que nous explorons, nous serons certains de notre route en ne le perdant pas de vue. »

Si la grande admiration de James pour Balzac suggère une influence possible, si les aveux de James justifient plus ou moins cette idée, nous sommes amenés encore davantage à chercher l'influence de Balzac sur Henry James, en trouvant dans les œuvres de celui-ci la réapparition de personnages qui est la caractéristique la plus apparente de la *Comédie humaine*. Comme simple conteur, James ne fait pas usage de ce plan. Mais une fois embarqué comme romancier, il trahit ses origines. Dans ses premiers romans on signale la réapparition des personnages suivants : Gloriani (*Roderick Hudson*), (*The American*). *The Ambassadors* Christina Light (*Roderick Hudson*, *The Princess Casamassina*). Mme Grandoni (*Roderick Hudson*, *The Princess Casamassina*). Louis Levertt (*A Bundle of Letters*, *The Point of View*). Aurora Church (*The Pension Beaurepas*, *The Point of View*). Mrs. Church (*The Pension Beaurepas*, *The Point of View*). Mme d'Outreville (*The Reverberator*, *The American*).

Il y en a d'autres de moindre importance, mais nous

en avons cité suffisamment pour démontrer que Henry James, à ce point de vue, subissait l'influence de Balzac. S'il n'a pas trouvé bon de continuer le plan, il y a sans doute une raison. Il faut se rappeler que Henry James, quoique Américain, avait passé la plus grande partie de sa vie en pays étranger. Il ne connaissait pas ses compatriotes, son pays, comme Balzac connaissait les siens. Le monde qu'il fréquentait était ce monde bizarre de voyageurs, de dépay-sés, et, par conséquent, ses premiers romans affectaient un genre à part, qu'on peut désigner comme étant le roman international. On y trouve une grande diversité de caractères, mais c'est toujours la vie d'hôtels, de pensions, d'appartements meublés. C'est la vie de touristes, la vie artificielle, et non pas la vie réelle des peuples. C'est une mine qui fut bientôt épuisée. Lorsqu'il fut fixé en Angleterre, le caractère des œuvres de James changea et les traits caractéristiques de ses premières œuvres s'effacèrent.

Si la réapparition des personnages dans les premiers romans est tout ce qu'il y a comme preuves de l'influence de Balzac, c'est peu de chose. Admettons plutôt que c'en est une conséquence et cherchons en d'autres plus sérieuses. Dans la préface des lettres de Henry James, M. Percy Lubbock nous donne quelques pages intéressantes sur les origines du roman jamesien.

« Si nous pouvons nous fier à son propre récit, Henry James avait dès l'âge de dix-sept ans une vague intuition de

son talent. Il est sans doute possible de lire les *Notes* telles qu'elles sont, mais j'ai heureusement l'occasion d'approfondir une certaine période de sa jeunesse qui nous le fait mieux connaître. C'est grâce à des notes intéressantes qui m'ont été envoyées par M. Thomas Sargent Perry qui avait fait la connaissance de la famille James à Newport et qui devait rester leur ami pendant toute sa vie. Elles nous révèlent que Henry James avait déjà l'ambition d'écrire bien qu'il préférât la nourrir secrètement (5).

Il (James) écrivait des histoires, pour la plupart, d'un genre romantique. Les héros étaient généralement des gredins, mais ils étaient des agneaux blancs à côté des héroïnes corrompues qui avaient l'air d'avoir lu tout Balzac au berceau et d'être absolument imprégnées de crimes lugubres. Il avait commencé, bien entendu, par ces tableaux anormaux, par adoration du grand maître qu'il admirait tant.

Henry James ne confia jamais ses premiers essais à la critique des membres de sa famille. Ils ne voyaient pas tout ce qu'il écrivait, c'étaient des critiques trop fins, trop vifs pour qu'il leur laissât toucher à quelque œuvre de son talent naissant. Leurs jugements eussent pu être trop mérités, leurs commentaires trop cruels, aussi, pour sa propre défense, il leur a caché la majeure partie de son travail. Non qu'ils fussent cruels, il s'en fallait de beaucoup, mais leur

(5) *Lettres de Henry James*, pp. 5, 6.

longue expérience dans la critique littéraire en eût fait des juges implacables des débuts encore informes de Henri James. »

M. Lubbock continue son esquisse en parlant de Roderick Hudson : « Le roman avait déjà été retenu par M. Howells pour *The Atlantic Monthly*, et sa composition marque la fin de l'apprentissage littéraire de Henry James. Il y était arrivé par étapes successives. De la grande quantité d'ouvrages publiés, bien que la majorité fût de peu de valeur, rien n'avait été perdu ; chaque page de ses écrits tendait directement vers le style parfait de sa maturité. Jusqu'ici il avait raconté sa propre expérience et selon les occasions ; maintenant il était un romancier établi par sa propre autorité. »

Il est regrettable que les œuvres de jeunesse de Henry James n'existent plus. On déplore même la modestie du jeune écrivain, et on ne peut guère s'empêcher de regretter qu'un besoin d'argent ou n'importe quel autre motif ne l'ait pas contraint à les faire imprimer. Mais imprimées ou non, elles représentaient le travail de l'apprentissage du jeune James et elles ont dû laisser leur empreinte sur ce qu'il devait écrire plus tard. N'est-il pas probable même, qu'il en ait trouvé quelques-unes suffisamment bonnes pour les reprendre, les remanier et enfin les publier ? Quoi qu'il en soit, Henry James a plusieurs fois pris des sujets chez Balzac pour les développer à sa propre manière, et ce faisant, il continuait sim-

plement ses premières habitudes littéraires de jeunesse.

Naturellement, si on compte trouver, chez Henry James, des traces très marquées de son imitation de Balzac, il ne faut pas les chercher parmi les ouvrages de l'édition définitive, mais plutôt dans cette masse considérable des nouvelles que, pour la plupart, M. James a laissées de côté, comme indignes de faire partie de cette édition choisie. Examinons tout d'abord dans ce but *The Madonna of the Future*.

H., un américain, pendant une visite à Florence, fait la connaissance fortuite d'un artiste, un compatriote, qui demeure depuis longtemps dans cette ville. Celui-ci discourt longuement sur son idéal élevé en fait d'art et enfin lui révèle qu'il travaille depuis de longues années à un chef-d'œuvre, une madone. L'inspiratrice de l'œuvre est la « plus belle femme d'Italie ». Des informations prises par H. parmi ses amis lui apprennent que le peintre est bien connu, et par ses longues harangues et par le chef-d'œuvre qu'il prépare, mais que personne n'a encore vu. Un des amis de H. fait cette remarque : « Je crois même que si on entrait dans son atelier, on trouverait quelque chose de semblable à ce tableau du conte de Balzac, c'est-à-dire une masse de griffonnages et de croûtes, un barbouillage de couleurs mortes. »

H. gagne enfin la confiance du peintre à tel point que celui-ci l'amène voir « la plus belle femme d'Italie ». Chez elle, le visiteur trouve un très beau portrait de l'enfant mort de la dame. Fortement impressionné par la valeur et la per-

fection de l'œuvre, par le talent de l'artiste, H. est très étonné de trouver une dame déjà mûre, mais portant le visible témoignage de son ancienne beauté. Il est encore plus surpris d'entendre dire au peintre : « Je lui demanderai enfin de poser pour moi ! — Enfin ? Enfin ? Voulez-vous dire qu'elle ne l'a pas encore fait ? Mon pauvre ami, vous avez tellement tardé que pour une madone, elle est vieille, trop vieille ! » Ces mots désillusionnèrent l'artiste. Pendant vingt ans il avait contemplé son modèle parfait, avait fait ses rêves sur l'art, toujours sur le point de se mettre à l'ouvrage, jamais sûr d'être capable d'atteindre la perfection voulue. Ses yeux ouverts enfin sur son modèle, et, ses capacités affaiblies après vingt ans de contemplation oisive, il tombe mortellement atteint. « Pendant que je m'imaginais que ma création avançait, dit-i, elle s'éteignait. Je l'ai prise trop à cœur. Michel Ange n'a pas fait de même, quand il a commencé le Lorenzo ! Il a fait de son mieux, à l'aventure, et son aventure est immortelle ! »

Ce n'est guère la peine de mentionner maintenant aux lecteurs de Balzac le *Chef-d'œuvre inconnu*. L'artiste, c'est Frenhofer qui, en quelques coups de brosse, amène la peinture de Porbus à la perfection, et qui cherche, pour produire un chef-d'œuvre, « une femme irréprochable, un corps dont les contours soient d'une beauté parfaite ». Il la trouve dans la maîtresse de Poussin. Elle pose pour l'artiste Frenhofer, mais quand Porbus et Poussin voient le tableau,

ils ne trouvent rien qu'une masse de griffonnages et de croûtes. Lorsque Frenhofer entend Poussin dire à Porbus qu'il n'y a rien sur la toile, il les accable de reproches et les chasse de l'atelier. Le lendemain, on trouve l'artiste mort et sa toile déchirée. Porbus fait cette remarque à Poussin : « Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer ; ne l'imitiez pas. Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main. »

Toutes différences d'exécution admises, on trouve dans les deux contes le même sujet, les mêmes données, la même conclusion ; cette similitude existe même dans les épigrammes de la fin. H. cite Michel Ange comme exemple vivant du conseil que Porbus donne à Poussin.

Eugène Pickering est une nouvelle tandis que *La Femme sans cœur* n'est qu'un épisode du roman. Naturellement, il y a une différence de composition entre les deux ouvrages. La vie de Raphaël racontée par lui-même est la partie de la *Peau de chagrin* qui nous intéresse principalement, mais nous ne pouvons exclure ni le *Talisman*, ni le premier chapitre du roman, ni quelques parties de ce qui succède au récit de Raphaël. Des extraits de ces deux sélections montreront un parallèle frappant.

Dans la *Peau de chagrin*, l'action commence à une table de jeu. Un jeune inconnu joue sa dernière pièce d'or et la perd. Son voisin gagne scandaleusement et explique son succès ainsi : « J'ai entendu, dit-il, une voix qui me criait à l'o-

reille : Le jeu aura raison du désespoir de ce jeune homme ». Le hasard met le jeune homme en présence de la peau de chagrin. On nous laisse croire que sa possession est la cause pour lui d'un changement de fortune. Des amis le rencontrent et l'emmènent à un banquet. Là, Raphaël raconte l'histoire de sa vie.

« De très bonne heure, j'ai perdu ma mère. Quand je sortis du collège, mon père m'astreignit à une discipline sévère. Pour vous révéler les tristesses de ma vie, il suffira peut-être de dépeindre mon père : un homme grand, sec et mince, le visage en lame de couteau, le teint pâle, une parole brève, taquin comme une vieille fille, méticuleux comme un chef de bureau. Sa paternité planait au-dessus de mes pensées lutines et joyeuses, et les enfermait comme sous un dôme de plomb. Si mon père ne me quittait jamais, il cherchait du moins à me procurer quelques distractions.... Plein de franchise et de naturel, je devais paraître froid, dissimulé ; le despotisme de mon père m'avait ôté toute confiance en moi ; j'étais timide et gauche, je ne croyais pas que ma voix pût exercer le moindre empire, je me déplaisais, je me trouvais laid, j'avais honte de mon regard.... J'avais besoin des hommes et je me trouvais sans amis. »

Découragé, Raphaël renonce à ses rêves de vie sociale et se retire du monde pour travailler. Pendant trois ans, jusqu'à l'âge de vingt-six ans, il vit comme un anachorète. Enfin, il rencontre Rastignac. Celui-ci ridiculise ses pensées, le

persuade de se lancer dans la vie mondaine, et surtout le présente à la belle Féodora.

Féodora n'est qu'une coquette. Elle se joue du pauvre Valentin et lui laisse voir enfin qu'elle se moque de lui. C'est aors que, désespéré, Valentin se rend à l'établissement de jeu, puis plus tard à la boutique, où il trouve la peau de chagrin. Désillusionné par la vie de plaisirs, il se souvient de la douce Caroline, la retrouve et l'épouse.

C'est cette même intrigue, sans l'élément de mysticité, que Henry James a développé dans *Eugène Pickering*.

Dans *Eugène Pickering*, l'action commence à une table de jeu. Un jeune inconnu regarde. Une jeune dame, qui joue à l'autre bout de la table, attire son regard, et l'appelle d'un signe de tête. Elle n'a pas comme ses voisins, de petites piles de pièces d'or devant elle, et quand elle tire une pièce de sa poche on ignore si c'est la dernière. Obéissant à cette fantaisie de joueurs qu'une pièce mise par un novice portera bonheur, elle demande au jeune homme de la jouer. L'incident attire l'attention du narrateur sur le jeune étranger, dans lequel il reconnaît un ami de jeunesse. Cette rencontre fortuite donne à Eugène Pickering l'occasion de raconter sa vie, bien que son ami en connaisse déjà les premières années.

« Vous vous rappelez mon père, je suppose, et le grand soin qu'il prenait de moi. Je l'ai perdu il y a cinq mois. Depuis ma jeunesse nous étions toujours ensemble. Je crois qu'en quinze ans nous n'avons pas passé une journée, sé-

parés l'un de l'autre... Je sais bien que j'ai été élevé bizarrement et que le résultat est curieux. Ma mère mourut en me donnant le jour. Il y a quelque trois ans, puisque mon père avait une santé délabrée, j'étais forcé de rester enfermé à la maison. Ainsi, bien que je fusse déjà un homme, je ne quittais pas la maison. Si mon père me perdait de vue un quart d'heure, il me faisait appeler. J'atteignis vingt-neuf ans, quelques jours avant sa mort. J'étais alors le jeune homme le plus ingénu du monde. Cette mort me causa beaucoup de peine. Je restai à la maison anéanti. Il me semblait que la vie s'offrait à moi pour la première fois et je n'en savais que faire. Je me sentais un être actif et conscient, avec des désirs, des convictions, des passions peut-être, possédant même une volonté propre, ce que je ne m'étais jamais imaginé. Je découvris qu'il y avait un monde à connaître, une vie à mener, des êtres avec qui établir mille relations. Je me sentais rempli d'impulsions, mais sans savoir pourquoi ; je ne suis pas plein de force. Si un homme est faible, il ne veut pas s'avouer tout d'abord sa faiblesse ; il veut goûter à tout ce qui existe comme douceur, même en payant cette expérience. Ainsi il me vient sans cesse le désir de faire mes premiers pas dans la vie, de m'y laisser entraîner, d'aller où la liberté pourra me conduire. »

C'est dans cet état d'esprit qu'il rencontre la charmante Mme Blumenthal.

Eugène voit fréquemment Mme Blumenthal. Elle l'obli-

ge à se déclarer, si bien qu'il écrit à son ami qu'il est agréé. Il s'aperçoit peu après qu'il n'est que le jouet d'une coquette qui le quitte pour un officier prussien. Son premier désespoir passé, Eugène se souvient de la jeune fille que son père lui destinait pour femme. C'est la fille du meilleur ami de son père. Il la retrouve et obtient d'elle pleine consolation pour la perte de Mme Blumenthal.

Dans *The American*, M. James développe un thème qui devait faire appel à l'Amérique démocratique ; la valeur personnelle opposée aux conventions d'une société aristocratique, inutile de dire européenne.

Le héros, Christophe Newman, est un des hommes de qui la guerre civile, dans laquelle il eut le grade de général, a fait valoir les capacités. Par son énergie, il a gagné, bien que tout jeune encore, une grosse fortune. En voyage, il passe quelque temps à Paris, où il rencontre un ancien camarade de guerre, M. Tristram. La femme de celui-ci le présente à la comtesse de Cintré, fille d'une famille aristocratique, et veuve, dont la première union avait été une affaire d'argent. Par l'intermédiaire de Mme Tristram, Newman est enfin, après des tentatives infructueuses, admis à l'hôtel Bellegarde, où il veut aller présenter ses hommages à Mme de Cintré. Il fait la connaissance de la famille. La jeune femme demeure avec la mère, la Marquise, son frère aîné et la famille de ce dernier. Le frère cadet, le comte Valentin, a son appartement particulier ailleurs.

Impressionné comme il ne l'a jamais été jusqu'ici, Newman ne voit aucune présomption de sa part, à prétendre à la main de Claire. Peu encouragé, mais non pas rebuté par la marquise et son fils aîné, il ne craint pas les obstacles. Mieux vaut dire qu'il ne les aperçoit pas. Il se trouve heureux de recevoir leur promesse de neutralité. Il est ouvertement secondé dans sa cour par Valentin qui le prend en amitié. Celui-ci est loin d'être tranquille sur le sort de son ami, et c'est ce dont sans doute il l'avertit lorsqu'il lui dit : « Je vous ai déjà dit, n'est-ce pas, que nous sommes des gens étranges. Eh bien, je vous avertis encore une fois. Nous sommes faits pour un musée ou un roman de Balzac. Ma mère est étrange, mon frère est étrange et je crois vraiment que je suis plus étrange qu'aucun d'eux. Vous trouverez sans doute ce même défaut chez ma sœur. Les vieux arbres ont des branches tordues, les vieilles maisons ont des fentes bizarres, les vieilles familles ont des secrets fabuleux. Rappelez-vous que nous remontons à huit cents ans. »

Newman continue sa cour et Claire lui annonce enfin qu'il est agréé. C'est à l'occasion d'une soirée donnée par Mme de Bellegarde que Newman, pour la première fois, sent que des forces hostiles agissent contre lui. Un parti plus convenable aux yeux de la marquise se présente dans la personne de Lord Deepmere, cousin anglais de Claire. L'Américain perd l'appui de Valentin, qui meurt d'une blessure reçue en duel. Le consentement de la famille au mariage est re-

tiré. C'est la débâcle complète. Claire entre dans un couvent.

Là commence le mélodrame. Valentine est sur le point de mourir. Sa colère et son dédain envers les siens, à cause du traitement infâme qu'ils firent subir à Newman, l'incitent à adresser ce dernier à Mrs. Bread, qui lui viendra en aide contre la famille. Mrs. Bread, vieille et fidèle servante, est toute dévouée à Claire et secrètement hostile à la marquise. Elle livre à Newman certain papier que M. de Bellegarde lui a confié à son lit de mort. Le document prouve que la marquise s'était employée à tuer son mari dans le but de marier sa fille à M. de Cintré.

Tout ému par cette découverte, Newman prépare sa revanche; il menace même les Bellegarde d'un scandale. Le premier accès de courroux apaisé, il se montre trop fier pour s'abaisser à des actions indignes de lui. Il brûle le papier. C'est pour lui une victoire morale.

Nous ne voyons pas dans *The American* l'intention de la part de Henri James de présenter les Français sous un jour défavorable. On connaît l'estime dans laquelle il les tenait à cette époque de sa vie. Ce qu'il veut démontrer, c'est le résultat funeste d'une tradition vicieuse entre les mains de gens vicieux. S'il a la hardiesse de peupler son roman de personnages dont il ne connaissait les mœurs intimes que bien superficiellement, on doit croire qu'il en a puisé les éléments dans ses lectures. « Dans son désir de connaître l'aristocratie « Gallo-latine », Henry James dut personnellement se rabat-

tre sur la documentation que depuis son enfance il avait le loisir de puiser dans l'œuvre de romanciers tels que Stendhal, Balzac, Charles de Bernard, Octave Feuillet. Aussi se fit-il d'une telle société une conception un peu conventionnelle.... Le jeune écrivain ne manqua pas de recueillir, pour fruit de ses lectures, un ensemble de notions déplorables sur une classe dont les qualités et les actes méritoires, signalés par des aperçus de mœurs générales, laissèrent son esprit à peu près indifférent. » (6) Il est vrai qu'il n'existe aucune preuve que Henry James avait des relations suffisamment étroites avec le faubourg Saint-Germain pour l'autoriser à se rendre son historien. Si on trouve dans son *American* une étude des mœurs françaises, il faut attribuer à l'auteur une monstrueuse présomption dont il n'était point coupable. Il a traité simplement une coutume très en vogue dans le grand monde européen et qui choque l'esprit démocratique. Il adonné à son intrigue une mise en scène française. La plupart des personnages sont des Français et il s'y trouve des traits généraux de la vie française : le mariage de convention, le duel, le couvent, l'exclusivité de la haute classe. Mais qui trouve-t-on qui ne soit pas tout aussi caractéristique de la haute société italienne ou anglaise ? Le fait est que la grande criminelle est une Anglaise. L'auteur ne nous donne pas à croire qu'elle a été pervertie par des influences françaises. On a plus de raisons de

(6) Marie Reine Garnier : *Henry James et la France*, p. 26).

croire que c'est elle qui a apporté les idées condamnables en France puisque, de tout son entourage, il n'y a que son fils préféré qui le partage. Le marquis, son mari, meurt en les combattant, sa fille entre dans un couvent plutôt que de s'y soumettre une seconde fois, son fils cadet est regardé comme une espèce de paria parce qu'il ne trouve pas l'atmosphère de la maison à son goût. Vraiment si la famille Bellegarde est typique, alors c'est que la plupart des Français sont hostiles à toutes ces coutumes.

Non, tout jeune qu'il était, Henry James n'avait pas la présomption d'essayer de donner un tableau des mœurs de la haute société française. Il a écrit une sorte de roman à thèse qui a pour sujet une tradition qu'il trouve déplorable, et qui, commune à toutes les autres sociétés européennes, caractérise la vie aristocratique française. C'est un hasard qui place la scène en France et ce hasard vient de ce qu'il avait pour maître un écrivain français. C'est James lui-même qui nous dit, en parlant de *The American*, que « Balzac dominait la scène ». C'est chez Balzac qu'il a puisé tout ce qu'il y a de français dans son roman. Il a aussi suivi cette méthode de Balzac qu'il appelle l'accumulation et l'intensité. En développant les personnages de la vieille marquise et de son fils Urbain, James ne leur fait aucune grâce. Il s'en donne à cœur joie de les dépeindre répugnants, même au point de les faire coupables du crime le plus repoussant contre le foyer familial. C'est ainsi que les derniers chapitres donnent dans le mélo-

drame. La vieille marquise apportant des potions fatales à son mari, c'est tout à fait la Cibot torturant le pauvre Pons. Rémonencq n'est pas moins implacable qu'Urbain. Le lit de mort du marquis rappelle combien d'autres lits de mort chez le maître ! Pons, Grandet, Claës, Gobseck et d'autres. Les lits de mort sont une telle spécialité de Balzac que son émule ne pouvait s'y soustraire.

Cela vaut la peine de citer ce que dit M. Ford Maddox Hueffer dans *Henry James, A Critical Study* (7). « Balzac mourut sans avoir eu un aperçu d'un intérieur du faubourg Saint-Germain. Mme de Bellegarde ressemble plus ou moins à une marquise balzacienne, plus à cause de l'influence qu'avait Balzac sur l'imagination de notre auteur que par parti pris à l'égard de la haute société. » M. Hueffer est très peu enclin à avouer la moindre influence de Balzac sur Henry James, et s'il l'admet ici, c'est que cette influence est incontestable. En fait, il se voit obligé d'accepter le témoignage de James lui-même. M. Hueffer à part le cas de *The American*, s'acharne à nier que Henry James dérive de Balzac, mais il nuit à tous ses efforts en expliquant qu'il n'a jamais pu s'intéresser à aucune autre œuvre de Balzac qu'aux *Contes drolatiques*, pour étudier à fond sa biographie ou sa bibliographie. On se demande sur quoi des assertions positives peu-

(7) Pp. 107, 123.

vent être basées, si ce n'est sur une connaissance approfondie des deux auteurs en question.

En cherchant dans les premiers écrits de Henry James des traces de ses efforts précoces pour imiter Balzac, on serait déçu de ne pas trouver quelque morceau inspiré de la « pension Vauquer », du premier chapitre du *Père Goriot*. Nous avons déjà noté que M. James appelle ce roman le chef-d'œuvre de Balzac et le tableau de la maison Vauquer « une des mises en scène les plus sinistrement obsédantes de la littérature de fiction ». En vérité on y trouve la *Pension Beaurepas*.

« J'étais grand admirateur de la *Chartreuse de Parme*, et crus sans peine qu'il n'y avait rien de mieux à faire que suivre les traces de l'auteur. Je me souvenais aussi de la magnifique pension qu'on trouve dans le *Père Goriot* de Balzac la « pension bourgeoise des deux sexes et autres », tenue par Mme Vauquer, née de Conflans; magnifique, veux-je dire, à titre de morceau descriptif; l'établissement en lui-même, était certes assez sordide, et j'espérais mieux de la *Pension Beaurepas*. » Il est vrai que la similitude n'est pas continuée dans la nouvelle de James. L'important, c'est qu'elle a trouvé sa principale inspiration dans le roman de Balzac. Que Stendha y soit pour quelque chose, cela ne diminue en rien la part de Balzac.

Il n'y a pas d'intrigue plus simple que celle de *Washington Square*. Catherine Sloper, jeune fille ignorante et bonne

tombe amoureuse de Morris Townsend qui la courtise dans le but de faire un mariage riche. Le Docteur Sloper, le père de la demoiselle, qui n'a aucune illusion sur la personnalité peu intéressante de sa fille, se doute des motifs du prétendant. Il se documente sur son passé et confirme les premiers soupçons qu'il avait sur la valeur de Townsend, comme mari et gendre. La jeune fille, toute à la seule grande passion de sa vie et persuadée de l'injustice de son père, reste fidèle à sa foi jurée, même sous peine d'être déshéritée. Mais devant une telle conjoncture, l'amant est moins courageux. Il recule, prétextant des scrupules qui ne lui permettent pas de faire priver une personne aimée de sa fortune. Catherine reste toujours fidèle à son amour qui n'est plus qu'un souvenir. Son père, témoin de cette fidélité, et craignant une réconciliation des deux amants, demande à Catherine la promesse de ne pas revoir Morris Townsend. Elle refuse, bravant la menace du docteur de la déshériter. Townsend revient, Catherine le revoit, mais pour le congédier définitivement.

On remarque sans doute quelque rapprochement entre l'intrigue de *Washington Square* et celle d'*Eugénie Grandet*. Mais ne peut-on pas dire de même de mille autres romans ? Y a-t-il rien de plus banal dans la fiction que l'enfant victime de la colère d'un père à cause d'un amour désapprouvé ? Une fois pour toutes, permettons-nous de dire qu'il ne faut pas chercher des intrigues compliquées dans les œuvres de Henry James, au moins dans celles de son âge mûr.

A première vue, il se trouve très peu de ressemblance entre Grandet, homme du peuple avare, et Sloper, médecin cultivé de la haute société du vieux New-York. C'est plutôt l'attitude de chacun envers sa fille qui nous intéresse, et uniquement cela. Il s'agit chez tous les deux de l'idée fixe d'un tempérament excessivement fort. Que cette idée, à laquelle tout doit se conformer, soit l'avarice, qu'elle soit l'amour-propre, la même lutte s'engage quand une autre volonté se révolte. Catherine était heureuse dans sa soumission craintive à son père avant l'apparition de Morris, comme Eugénie avant l'arrivée de Charles. Les deux jeunes filles se heurtèrent à la même dureté, à la même cruauté. Catherine, comme Eugénie, persuadée enfin de l'injustice de son père, commença, sous l'impulsion de son amour, à juger son père pour la première fois de sa vie. Cette injustice lui donnait une liberté qu'un sens d'affection paternelle jusque là n'aurait pas permis. Elle fut exemptée de pénitence, elle pourrait faire selon sa volonté. Elle s'opposa à son père. Pour appliquer ici le mot de Grandet, elle se montra plus Sloper qu'il n'était Sloper.

Le docteur fut sans doute justifié dans son appréciation de Morris Townsend comme Grandet avait raison dans un cas pareil. Mais il ne s'agissait plus de cela. Il avait suscité une opposition qu'il ne pouvait plus vaincre. Morris Townsend était faux, mais Catherine Sloper en avait créé une image idéalisée, et elle restait fidèle à sa propre conception. C'est

la le rapprochement le plus frappant entre les deux œuvres. Catherine et Eugénie, toutes deux furent enfin persuadées de l'identité de leur fiancé, mais rien ne pouvait effacer les images qu'elles s'en étaient faites. En payant les dettes de Charles, héritées de son père, Eugénie laissait agir cette passion dont l'objet restait toujours réel et avec lequel le vrai Charles n'avait rien de commun. Elle épousa Cruchot de Bonfons, mais sous la condition qu'elle restât vierge. Catherine paya aussi sans espérance et sans retour. Si elle refusa de donner à son père la promesse de ne pas revoir Morris Townsend, si en le faisant, elle renonçait à la plus grande partie de son héritage, ce fut évidemment dans le but de séparer l'être indigne de cette image aimée qui restait toujours embaumée dans son cœur.

Nous croyons avoir indiqué dans les personnages des pères et des filles les principaux points communs entre *Washington Square* et *Eugénie Grandet*. Il vaut la peine pourtant de signaler aussi quelques similitudes entre les deux jeunes amants. Bien qu'ils servent principalement au développement des autres personnages, ils sont indispensables à l'intrigue.

Il ne faut pas s'attendre ici à une identité absolue en ce qui concerne la composition. Il se rencontre cette différence de condition, que l'amour de Charles fut tout d'abord sincère, tandis que Morris débuta comme coureur de dots. Chez Charles on s'intéresse au développement, mieux vaut dire

peut-être, à l'endurcissement de son caractère, à la perte totale des bons mouvements de ses jeunes années. Morris se révèle tel qu'on le prévoit, tel enfin que le docteur le prédit. Mais cette différence importe peu puisque le résultat est le même dans les deux cas. Chacun est le produit d'un passé d'enfant gâté. Chacun, ruiné, fournit des titres assez douteux comme futur mari et gendre. Leurs rôles, au moins, sont identiques.

Balzac était toujours épris de ce qu'une combinaison de volontés coordonnées pourrait accomplir. A moins d'être contrariée par une force de même nature, une telle combinaison, selon lui, serait irrésistible. Les Treize, le Cénacle, groupe dont Louis Lambert fut le membre chéri, témoignent de la persistance de ce qu'on peut appeler une de ses manies. On sait aussi que Balzac était loin d'avouer que ses conceptions les plus fantastiques, ou si on veut, les plus romantiques, n'avaient pas leur contre-partie dans la vie réelle. C'est la raison pour laquelle il s'est appliqué à faire valoir de telles théories. Nous n'avons qu'à nous rappeler l'histoire amusante de Théophile Gautier, *le Cheval Rouge*, et le chapitre de *Balzac en pantoufles*, de Léon Gozlan, sur la collaboration de Balzac et Lassailly.

Cependant, si Balzac en était resté là, on aurait qu'à signaler une marotte puérile, déjà dépourvue de tout intérêt et de toute valeur. Mais s'il est une faculté maîtresse chez

les génies de la littérature, c'est celle de trouver de beaux sujets dans les banalités.

Il n'y a qu'un pas des Treize à Modeste Mignon, à Vautrin et Lucien, mais c'est ce pas que seul le génie sait franchir. C'est la combinaison des volitions, d'efforts, il est vrai, mais cette fois appliquée aux choses de l'esprit et du cœur. Dans *Modeste Mignon*, c'est l'union de deux talents, de deux personnalités. Modeste Mignon, belle jeune fille du Havre, obligée par la faillite de son père de renoncer à l'espoir d'un mariage immédiat, se plonge dans des lectures continuelles à s'en rendre folle. D'un esprit imaginatif au plus haut degré, elle laisse errer son imagination au delà des livres jusqu'au caractère, au cœur de leurs auteurs. Vivement impressionnée par les poésies de Canalis, elle conçoit l'idée de lui écrire. Ce n'est pas la première lettre de la sorte que le poète a reçue. Canalis passe la lettre à la Brière, son secrétaire. Ce poème, cette exaltation cachée, enfin, le cœur de Mignon fut négligemment offert par ce geste fat. Le jeune secrétaire lut la lettre et la relut en essayant d'en deviner l'esprit caché.

« — Il n'y a pas la moindre emphase, on ne te donne pas du génie, on s'adresse à ton cœur, dit-il à Canalis, ce parfum de modestie et ce contrat proposé me tenterait....

— Signe-le, réponds, va toi-même jusqu'au bout de l'aventure, je te donne là de tristes appointements, s'écria Canalis

en souriant. Va, tu m'en diras des nouvelles dans trois mois, si cela dure trois mois... » (8)

Quatre jours après, Modeste tenait la lettre au cachet des armes de Canalis.

« Canalis est un petit homme sec, de tournure aristocratique, brun, doué d'une figure vituline et d'une tête un peu menue, comme celles des hommes qui ont plus de vanité que d'orgueil. Il aime le luxe, l'éclat, la grandeur. La fortune est un besoin pour lui plus que pour tout autre. Ainsi comme il arrive très souvent, l'homme est en désaccord complet avec les produits de sa pensée. Ces morceaux calins, naïfs, pleins de tendresse, ces vers calmes, purs comme la glace des lacs ; cette caressante poésie femelle a pour auteur un petit ambitieux, serré dans son frac, à tournure de diplomate, rêvant une influence politique, aristocrate à en puer, musqué, prétentieux, ayant soif d'une fortune afin de posséder la rente nécessaire à son ambition, déjà gâté par le succès sous sa double forme : la couronne de laurier et la couronne de myrte... » (9)

Ernest de la Brière : « de taille ordinaire, se recommandant par une figure fine et douce, d'un ton chaud, quoique sans coloration, et qu'il relevait par de petites moustaches et par une virgule à la Mazarin. Sans cette attestation virile,

(8) *Modeste Mignon*, p. 413.

(9) *Id.*, p. 406.

il eût trop ressemblé peu-être à une jeune fille déguisée, tant la coupe du visage et des lèvres sont mignardes, tant on est près d'attribuer à une femme ses dents d'un émail transparent et d'une régularité quasi postiche... Le front plein, pur, bien encadré de cheveux noirs abondants, semble rêveur et ne dément pas l'expression de la figure qui est entièrement mélancolique... » (10)

Sollicités par un esprit aussi agressif que le cœur semblait adorable, les sentiments vraiment héroïques du pauvre secrétaire intime se donnèrent ample carrière dans ces lettres que l'imagination de chacun fera plus belles qu'elles ne le sont en devinant ce concert de deux âmes libres. Aussi Ernest ne vivait-il plus que par ces doux chiffons de papier, comme un avare ne vit plus que par ceux de la Banque; tandis qu'un amour profond succédait chez Modeste au plaisir d'agiter une vie glorieuse, d'en être, malgré la distance, le principe. *Le cœur d'Ernest complétait la gloire de Canalis*. Il faut souvent, hélas, *deux hommes pour faire un amant parfait*, comme en littérature on ne compose un type qu'en employant les singularités de plusieurs caractères similaires. Combien de fois une femme n'a-t-elle pas dit dans un salon après des causeries intimes : « Celui-ci serait mon idéal pour l'âme et je me sens aimer, celui-là qui n'est que le rêve de mes sens! » (11)

(10) *Modeste Mignon*, p. 466.

(11) *Modeste Mignon*, p. 444.

Mignon extasiée de trouver un accord complet entre le talent et le caractère du poète y trouve la réalisation de tous ses rêves.

Brière, attiré par la beauté et par les qualités morales de Mignon, et plein de remords pour tout ce qu'il y a de faux dans sa position, se sent obligé de continuer la déception en espérant que l'âme exprimée dans ses lettres l'emportera sur la gloire et la célébrité.

Ernest se rend au Havre et explique le prologue de ce drame domestique au père de Modeste. Celui-ci exige pour sa fille le droit de choisir entre le faux et le vrai poète et insiste pour que la Brière et Canalis viennent passer une quinzaine de jours au Havre. En attendant, Canalis entend parler de la grosse fortune du Comte de la Bastie, et, sous prétexte de rendre service à son ami, il va au Havre, mais, en réalité, pour son propre compte.

Après que Modeste a vu Ernest, son père lui apprend qu'il n'est pas le vrai Canalis et qu'elle a été la victime d'une duperie. Elle décide de se venger du faux Canalis en essayant de tomber amoureuse du vrai. Il va sans dire que la beauté, les qualités et l'amour sincère d'Ernest l'emportent sur l'intérêt de Canalis.

Balzac reprend l'idée presque dix ans plus tard dans les *Illusions perdues* et *Splendeurs et Misères des courtisanes*.

Trompe-la-Mort échappe de prison et cherche un refuge

en Espagne. Là il assassine un prêtre, Carlos Herrera, en prend le nom et joue le rôle d'envoyé secret en France. Arrivé à Angoulême, il trouve au bord de la rivière, Lucien de Rubempré. Celui-ci, désespéré des pertes qu'il a fait subir à sa sœur et au mari de celle-ci, est sur le point de se suicider. Frappé par la beauté du jeune homme, puis plus tard par ses qualités morales, Trompe-la-Mort conçoit subitement l'idée d'une union de leurs talents pour leur permettre de réaliser l'intention qu'il a de se mêler de nouveau à la vie de Paris. Il persuade Lucien de l'accompagner à Paris, en lui promettant de rembourser sa sœur, de libérer ainsi son beau-frère, et de lui rendre toutes les joies de la vie parisienne.

— Pourquoi vous intéressez-vous à moi ? Quel prix voulez-vous de mon obéissance ?... Pourquoi me donnez-vous tout ? Quelle est votre part ?

— Enfant, dit l'Espagnol, en prenant Lucien par le bras, as-tu médité la *Venise sauvée*, d'Otway ? As-tu compris cette amitié profonde, d'homme à homme, qui lie Pierre à Jaffier, qui fait pour eux d'une femme une bagatelle ? et qui change entre eux tous les termes sociaux ?... Eh bien, voilà pour le poète.

— Nous allons dîner à Poitiers. Là si tu veux signer le pacte, me donner une seule preuve d'obéissance, elle est grande, je la veux ; eh bien, la diligence de Bordeaux portera quinze mille francs à ta sœur.

— Mon père, je suis à vous, dit Lucien, ébloui par ce flot d'or (12).

Contraint à vivre en dehors du monde où la loi lui interdisait à jamais de rentrer, épuisé par le vice et par de furieuses, par de terribles résistances, mais doué d'une force d'âme qui le rongait, ce personnage ignoble et grand, obscure et célèbre, dévoré surtout d'une fièvre de vie, revivait dans le corps élégant de Lucien dont l'âme était devenue la sienne. Il se faisait représenter dans la vie par ce poète auquel il donnait sa consistance et sa volonté de fer. Pour lui, Lucien était plus qu'un fils, plus qu'une femme aimée, plus qu'une famille, plus que sa vie, il était sa vengeance; aussi, comme les âmes fortes tiennent plus à un sentiment qu'à l'existence, se l'était-il attaché par des liens indissolubles.

Après avoir acheté la vie de Lucien au moment où ce poète au désespoir faisait un pas vers le suicide, il lui avait proposé l'un de ces pactes infernaux qui ne se voient que dans les romans, mais dont la possibilité terrible a souvent été démontrée aux assises par de célèbres drames judiciaires. En prodiguant à Lucien toutes les joies de la vie parisienne, en lui prouvant qu'il pouvait se créer encore un bel avenir, il en avait fait sa chose. Aucun sacrifice ne coûtait d'ailleurs à cet homme étrange, dès qu'il s'agissait de son second lui-même. Au milieu de sa force, il était si faible contre

(12) *Illusions perdues*, pp. 713-14.

les fantaisies de sa créature, qu'il avait fini par lui confier ses secrets. Peut-être fût-ce un lien de plus entre eux que cette complicité purement morale.... Ce garçon parut au faux abbé devoir être un merveilleux instrument de pouvoir ; il le sauva du suicide, en lui disant :

— Donnez-vous à un homme de Dieu comme on se donne au diable, et vous aurez toutes les chances d'une nouvelle destinée. Vous vivrez comme en rêve et le pire réveil sera la mort que vous vouliez vous donner...

L'alliance de ces deux êtres qui n'en devaient faire qu'un seul reposa sur ce raisonnement plein de force, que Carlos Herrera cimenta d'ailleurs par une complicité savamment amenée. Doué du génie de la corruption, il détruisit l'honnêteté de Lucien en le plongeant dans des nécessités cruelles et l'en tirant par des consentements tacites à des actions mauvaises ou infâmes qui le laissait toujours pur, loyal, noble aux yeux du monde. Lucien était la splendeur sociale à l'ombre de laquelle voulait vivre le faussaire.

— Je suis l'auteur, tu seras le drame, si tu ne réussis pas, c'est moi qui serait sifflé, lui dit-il le jour où il lui avoua le sacrilège de son déguisement. » (13)

Même idée de Gambara : « Vous soupirez, Marianna ? J'ai touché à l'une des plaies vives de votre cœur. C'était un beau rôle à prendre pour vous, si jeune, que celui de protectrice d'une belle intelligence égarée. Vous vous disiez : Pao-

(13) Splendeurs et misères des courtisanes, pp. 74, 76.

lo sera mon génie ; moi, je serais sa raison, à nous deux nous ferons cet être presque divin qu'on appelle un ange, cette sublime créature qui jouit et comprend sans que la sagesse étouffe l'amour. » (14)

Comme nous l'avons vu, Balzac a été obsédé par cette idée. On nous dit qu'elle a été suggérée par les personnages Pierre et Jaffier, de *Venise sauvée* par Otway. Nous trouvons cet ouvrage noté plusieurs fois avec admiration dans différentes œuvres de Balzac, ce qui nous permet de croire que c'est de ce poème qu'il s'est inspiré. Il est certain qu'il a lu *Venise sauvée* de bonne heure, puisqu'il en parle dans la *Physiologie du Mariage*. *L'Histoire des Treize* suivit de très près, et il a tâché de faire, dans *Séraphita*, à la même époque, un poème en prose sur un aspect du même sujet. Mais ce n'est qu'après un long intervalle qu'il reprend l'idée. En 1844, il écrivit *Modeste Mignon*, alors qu'il était en plein cycle Vautrin. Les mentions fréquentes de Pierre et Joffier à cette époque, ainsi que la présence de l'idée dans les ouvrages qu'il était en train de faire, sont des preuves presque irrécusables de cette influence.

M. Le Breton (15) nous dit tout en parlant de l'influence de Balzac sur Victor-Hugo dans *Les Misérables* : « Il lui a pris le sujet, l'action de son récit et même quelques traits, le dernier entre autres. Mais Hugo imite de telle fa-

(14) *Gambara*, p. 357.

(15) Balzac : *l'homme et l'œuvre*, p. 276.

çon que, même pour Balzac, il est dangereux d'être imité par lui. » Ne peut-on pas dire que ce n'est pas là la seule fois que Balzac a été imité dangereusement pour lui ? Balzac a fait plusieurs essais pour développer selon sa manière l'idée en question. Il l'a fait en mélodrame (*Histoire des Treize*), dans le monde criminel (*Splendeurs et Misères*), et il a tâché d'en faire de la poésie en *Séraphita* et *Modeste Mignon*. Mais ce fut l'œuvre de M. Rostand de la mettre au rang des chefs-d'œuvre poétiques avec *Cyrano de Bergerac*.

Nous sommes persuadés que M. James a pris son sujet chez Balzac. C'est l'idée de l'union de deux cœurs, de deux âmes et de deux talents qu'il développe. Et il le fait dans un de ses meilleurs romans, écrit dans ce style lucide de sa première et, à notre avis, sa meilleure manière. Si *The Bostonians* ne sont pas dans l'édition définitive, c'est seulement par mégarde. M. James nous le dit.

Il ne faut pas chercher dans *The Bostonians*, écrit en 1885, une imitation servile. James a pris le sujet chez Balzac, c'est vrai, mais nous en avons le soupçon, c'était pour perfectionner ce qu'on avait déjà fait, fût-ce par un Balzac. « Ma seule façon de lire, dit James, c'est de m'imaginer écrivant la chose et traitant le sujet d'une façon différente de l'auteur et de son histoire... Pour lire un roman, qu'elle que soit l'attention que j'y apporte, je fais à nouveau, à mon gré, l'acte de l'écrire... Si un ouvrage d'imagination m'intéresse, si peu que ce soit (et il y en a hélas très peu qui le font), je

veux toujours le refaire à ma façon et manier le sujet selon ma propre interprétation. » (16)

Il faut beaucoup de mauvaise volonté pour ne pas le croire.

On s'imagine facilement que James, en retrouvant ce sujet si fréquemment chez un de ses auteurs de prédilection, en a été tellement frappé qu'il ne l'a pas seulement récompensé en imagination, mais qu'il l'a réécrit.

Pour *The Bostanians*, il a choisi son héroïne dans le monde raffiné des premières familles de Boston. Olive Chancellor est une exaltée de cette classe, d'où sortent les martyrs. Anormale dans son antipathie pour les hommes, elle désire consacrer sa vie à l'émancipation de la femme. Fanatique dans son dévouement, féconde en idées, elle manque pourtant des moyens pour communiquer son enthousiasme, ses projets. Elle se sent au-dessous de son rôle, incomplète comme réformatrice.

Accompagnée de son cousin, Basile Ransom, Miss Chancellor assiste à une séance de partisans de l'émancipation des femmes. Parmi les orateurs se trouve une jeune fille de personnalité magnétique et douée d'un remarquable talent oratoire. Elle s'appelle Verena Tarant. Miss Chancellor voit en Verena les capacités qui lui manquent à elle-même. Elle s'aperçoit en même temps de son peu d'instruction, de son intelligence bornée. Si une telle créature possédait la

mentalité, l'enthousiasme, l'énergie que possédait Olive Chancellor, que ne pourrait-elle accomplir ? Mais Olive ne pourrait-elle fournir tout cela, si Verena voulait bien consentir à être le parfait instrument pour le faire valoir ? Frappée de l'idée de l'union de leurs moyens, de leurs volontés, enfin, de la combinaison de leurs âmes, le lendemain, Olive fait venir Verena et lui expose ses projets. Elle apprend aussi que ses talents ont été jusque là exploités par son père, sorte de charlatan vulgaire qui pour le moment s'adonnait à l'hypnotisme. La mère, une de ces natures faibles, quoique bien née, est incapable d'apprécier et la nullité de son époux, et la supériorité de sa fille. C'est l'argent que ce couple indigne convoite. Olive explique ses intentions et leur demande de lui céder Verena ; il reste à décider de la somme qu'elle voudra bien payer.

Verena vient demeurer avec Olive. « Cette dernière est impressionnée par la jeune fille comme elle ne l'a jamais été. Cette puissance, de quelque source qu'elle vînt, était une force à admirer. Son émotion était toujours vive, bien qu'elle parlât à son hôte comme si tout ce qui s'était passé lui eût semblé naturel. Ce qui l'agitait, c'était l'impression qu'elle trouvait enfin ce qu'elle cherchait depuis si longtemps : une amie de son propre sexe avec qui elle pourrait réaliser une union d'âme. Il fallait un consentement mutuel pour créer une amitié, mais il n'était pas possible que cette jeune fille aussi sympathique refusât. Olive avait à se féliciter d'avoir

découvert tout d'abord que c'était une créature d'une générosité sans bornes. Je ne sais pas la valeur des autres sentiments de Miss Chancellor, mais il n'y a aucun doute, elle a su, dès la première entrevue, apprécier Verena à sa juste valeur. C'est ce qu'elle voulait; après cela, tout lui est égale, Miss Tarant pouvait porter des boutons dorés de la tête aux pieds, son âme ne pouvait pas être vulgaire.

Au fond de sa pensée, si elle pouvait sauver la jeune fille du danger d'être exploitée, si elle pouvait se constituer sa protectrice, et son amie dévouée, elle croyait qu'elle atteindrait de grands résultats. » (17)

Alors les deux amies commencent des études acharnées qui auront pour but une campagne pour l'émancipation de leur sexe. La première étape sera le vote des femmes.

Olive dialogue avec son amie :

— J'ai le sentiment que refuser le vote aux femmes est une injustice extrême et inoubliable, c'est pour moi une tâche d'honneur.

— Savez-vous, Olive, je me demande quelquefois si sans vous je sentirais autant.

— Ma chère amie, répondit Olive, vous ne m'avez jamais rien dit qui m'exprimât si nettement l'intimité et la sainteté de notre union.

— Vous me soutenez certainement, reprit Verena, vous êtes ma conscience.

(17) *Bostonians*, p. 80.

— Je voudrais bien pouvoir dire que vous êtes ma forme, mon enveloppe.

« Quelqu'un qui eût entendu par hasard quelques fragments de la conversation de ce couple si intime aurait été touché de leur extrême familiarité à l'égard de la gloire terrestre. Verena ne l'avait pas inventée, mais elle l'avait reçue de son amie avec avidité, et elle la lui rendait au centuple. A Olive, il semblait que cette union de leurs deux esprits — chacun d'eux, en lui-même, présentant une certaine irrégularité dans ses facettes constructives — formait un tout organique qui, pour le travail en cours, ne laisserait pas d'être on ne peut plus efficace. Verena était souvent bien moins soumise qu'Olive n'aurait voulu la trouver. Mais ce qu'il y avait d'heureux dans son caractère, c'était qu'après un bref contact avec l'idée divine, Olive ne manquait jamais de la faire rejaillir comme un éclat subit de lumière, comme un joyau dans un écrin découvert. Verena s'animait, s'enflammait, prenait les mots sur les lèvres moins éloquentes de son amie, se résolvait en une voix magnifique, redevenait la sibylle jeune et pure. Alors Olive comprenait comment, sans les notes tendres de Verena, sa croisade manquerait inévitablement de suavité, ce que les catholiques appellent l'onction, et aussi combien Verena serait faible en statistique, en raisonnement, si Olive n'était pas toujours à ses côtés. Ensemble, elles se complèteraient, elles triompheraient » (18).

(18) *Bostonians*, pp. 156-57.

Enfin tout est prêt pour une séance publique. Mais si les projets de Vautrin sont contrariés par une femme, ceux d'Olive sont détruits par un homme. Basile Ransom, le cousin d'Olive, est devenu amoureux de Verena et a résolu de l'empêcher de parler en public. S'il n'y a pas d'arrestation, pas de suicide, il y a pourtant de la violence. Basile enlève de vive force Verena alors qu'elle est sur le point de monter sur l'estrade. Olive est d'abord effondrée par la perte de cette amie qu'elle regardait comme son complément, mais elle est loin d'être battue. Elle monte à la tribune et la cause de l'émancipation des femmes ne perd pas la moitié la plus puissante de la combinaison.

Dans n'importe quelle discussion sur ce qu'il y a de commun entre Balzac et Henry James, nous croyons logique d'indiquer aussi leurs différences. Tandis que James continue à se rapporter à Balzac jusqu'à la fin de sa vie, les traces visibles de l'influence de Balzac disparaissent après les *Bostonians*. On peut prendre *The Lesson of Balzac* comme preuve que James n'a cessé d'étudier la technique de son premier maître. A défaut d'un aveu d'influence de la part de l'écrivain lui-même, il serait difficile de vérifier une telle influence. James heureusement, s'est exprimé là-dessus. Dans sa façon de disposer l'élément de durée au cours de ses romans, on sait bien qu'il regardait Balzac comme un maître. Dans *The Awkward Age*, il s'écarte de sa règle, mais en faisant ainsi, il nous déclare franchement que c'est à titre exception-

nel et dans l'intention de faire quelque chose à la façon de Gyp. Ce dernier fut simplement une expérience dont il ne fut pas, plus tard, trop satisfait, bien qu'il ait incorporé l'ouvrage dans l'édition définitive de ses œuvres. Son sens critique a sauvé James de l'imitation des artifices simples de Balzac lorsqu'il copie Scott et Cooper. En fait, à l'exception de quelques principes de composition, Henry James commence à s'éloigner de tous les modèles et à développer ce qu'on désigne comme sa deuxième manière.

Si nous considérons James dans sa deuxième période littéraire, nous ne connaissons aucun écrivain chez qui les différences de style soient plus marquées. William Dean Howells dit de son ami Henri James, en 1882 : « C'est lui qui donne la forme et la direction à la fiction américaine. C'est l'ambition des jeunes débutants d'écrire comme lui, il a ses émules plus distinctement reconnaissables qu'aucun autre romancier Anglo-Saxon. Il reste à voir s'il va dominer ces partisans au point de déterminer la nature du roman chez nous. »

Nous sommes persuadés que ce que disait Howells en 1882, il ne l'eût pas dit, il n'eût pu le dire plus tard. Ce n'est pas longtemps après qu'il constate que chez James la tendance analytique s'accroissait à mesure que son œuvre procédait et que le génie de James est métaphysique. Evidemment, un changement s'opérait. De plus, ce que Howells ne dit pas, c'est qu'à côté du James analysé et métaphysicien, existe le James impressionniste. C'est là une combinaison qui promet-

tait de produire quelque chose de nouveau en fait de roman, et qui l'a réalisé. Le mot court que James s'est exercé à « exprimer l'inexprimable ». M. Hueffer signale que l'action, prise dans le sens que quelqu'un agit, est rare chez James. Il y a progression, mais elle est manifestée par l'attitude changeante de l'esprit plutôt que par des actions concrètes. Ce ne sont pas les gros détails accusés qui sautent aux yeux, qui figurent dans le tableau jamesien, ce sont plutôt des subtilités finement recherchées. C'est presque exclusivement le compte rendu de la pensée de ses personnages que James nous donne. On ne peut pas mieux s'expliquer sur ce point que d'esquisser un roman typique de James. Nous choisissons *The Ambassadors*.

Dans ce roman, au lieu d'une intrigue à dénouer, il y a simplement un problème à résoudre. Chad Newsome, fils prodigue d'une veuve riche qui habite une petite ville banale de la Nouvelle-Angleterre, fait un séjour si étendu à Paris, que sa mère ne peut réprimer ses soupçons sur la nature des attachements qui le retiennent. Elle charge Lewis Lambert Strether de la tâche de ramener Chad auprès des siens. Strether arrive à Paris et trouve un Chad métamorphosé. A quoi ou à qui attribuer une telle amélioration ? Quant à détacher Chad d'influences si salutaires, était-ce même à désirer ? Quand, par hasard, Strether découvre la liaison entre le jeune homme et Madame Vionnet, la même question ne se pose pas moins impérieusement.

Cet ample volume est le compte rendu minutieux des procédés mentaux de Strether en face de chaque aspect nouveau de la situation de Chad, du combat qui se livre entre les devoirs de l' « Ambassadeur » envers Madame Newsome, et la sympathie toujours croissante de Strether pour le couple coupable. Les péripéties du roman consistent en des visites, des promenades par la ville et comme point culminant, un séjour à la campagne durant laquelle Strether est témoin de l'évidence irrécusable de la liaison. La force motrice, toujours ressentie, est Madame Newsome, quoiqu'elle ne paraisse jamais comme personnage actif. Enfin, le roman est des plus jamesiens, et ne ressemble en rien au roman balzacien.

Quant au style, le changement est tout aussi accusé. Ce n'est que le beau style lucide que les jeunes auteurs s'efforçaient d'imiter et auquel les gallicismes ajoutaient un tel parfum. On se rend compte qu'enfin, c'est la tendance analyste et métaphysique, dont parle Howells et qui est propre à toute la famille James, qui domine. Les phrases sont longues, trop souvent inutilement compliquées, parfois inexcusablement obscures. Les figures traînent en longueur, elles sont si détaillées qu'elles ajoutent à la complexité, à la lourdeur même du style, au lieu d'y apporter de la vivacité. Nous ne parlons pas seulement des romans de James, mais de tous les écrits de son âge mûr. Il n'existe pas d'exemples plus extraordinaires, dirons-nous plus bizarres, d'anglais moderne que les préfaces de l'édition définitive et ses dernières critiques.

Peut-être n'y a-t-il pas de meilleure méthode de démontrer ces particularités de style qu'en citant une phrase prise au hasard et qui n'a rien d'exceptionnel parmi les phrases de James, ni en longueur, ni en complexité, ni en figure forcée (19).

Si on ne trouve pas de parenté entre les œuvres de James après la période indiquée et celles de Balzac, il est tout aussi inutile de chercher d'autres modèles. James a produit un genre de roman bien à lui. C'est un tour de force qu'il a fait, un exercice de géant, le produit de cette tournure d'esprit métaphysique qui s'est accentuée chez lui avec l'âge. Il nous semble que pour l'apprécier pleinement il faut être de la même pâte, qu'il faut appartenir à ce petit groupe de lecteurs d'élite à qui la pensée n'est précieuse qu'en raison de l'effort demandé pour l'extraire. Cela est sans doute un titre à convoiter et Henry James a dû être très satisfait de la qualité, au moins, de son public, mais on ne peut pas s'empêcher de regretter que ses pages ne soient pas plus attrayantes à la plupart des lecteurs.

(19) Balzac by Emile Faquet. *Living Age*, 1913, 278 : 364.

« The fact none the less that his generalizing remains throughout so markedly inferior to his particularizing — which latter element and very essence of the novelist's art it was his greatness to carry further and apply more consistently than any member of the craft without exception, has felt the impulse, to say nothing of finding the way to do — by no means wholly destroys the interest of the habit itself or relieves us of a due attention to it; so characteristic and significant, so suggestive even of his special force, though in a manner indirect, are the very folds and redundancies of this philosopher's robe that flops about his feet and drags along the ground like an assumed official train. »

c) F. Marion Crawford

Disons-le tout de suite, F. Marion Crawford ne doit rien à Balzac, si ce n'est le plan de la série *Saracinesca*. Dans ses romans *Saracinesca*, *Sant'Ilario* et *Don Orsino*, il fait le tableau de la société romaine, en traçant en même temps l'histoire de trois générations d'une famille noble. Le système de personnages reparaissants est tout aussi développé que dans les romans de Balzac quand celui-ci était en pleine possession de son talent.

Mais cette question s'impose : Crawford, ne tient-il pas de Zola tout autant que Balzac ? Il était contemporain de Zola. Etant romancier, il y a lieu de croire qu'il se tenait au courant de tout ce qui se faisait d'important dans le genre du roman. Il n'est guère probable que l'œuvre de Zola lui ait échappé. D'ailleurs, il n'avait pas besoin d'attendre des traductions, puisqu'il savait assez bien le français pour écrire lui-même des versions françaises de deux de ses propres romans (20). Le fait, aussi, qu'il fait d'une seule famille la charpente de son édifice, rappelle plus le plan de Zola que celui de Balzac et, avec cela, la question d'hérédité, si importante chez Zola, était tout aussi inévitable, quoique moins appuyée, dans la série Crawford.

Il paraît que jusqu'ici la balance s'incline fortement du côté de Zola. Mais pour faire une comparaison juste, il vaut

(20) *Zoroaster*, 1885 ; *Marzio's Crucifix*, 1887.

mieux peut-être ne pas comparer l'œuvre relativement petite de Crawford à une centaine de romans de Balzac et une trentaine de gros volumes de Zola. La série *Saracinesca* traite presque exclusivement de la ville de Rome; toute la France figure dans l'œuvre de Zola et de Balzac. En bornant la comparaison aux romans de Balzac et de Zola qui concernent la capitale, on constate que les différents éléments des *Scènes de la vie parisienne* sont très étroitement liés par les personnages reparaissants, tandis que, à part la présence des membres de la même famille Rougon-Macquart, il existe un lien très faible entre ces livres de Zola qui ont Paris pour théâtre. Il nous semble que cette liaison étroite, établie par les personnages reparaissants, est un élément qui a plus d'influence sur le tableau entier que le simple fait que l'intrigue est construite autour d'une seule famille.

Soit que cette distinction existe, on ne peut pas dire positivement qu'elle résolut le problème d'influence. Crawford, lui-même, ne s'est pas expliqué là-dessus. Il se peut que cet auteur ait choisi ce qu'il a trouvé de meilleur dans les deux modèles.

A part le rapprochement de plan, Crawford ne tient ni de Balzac ni de Zola. Il est beaucoup plus romantique que réaliste, en dépit de l'authenticité des éléments historiques qu'il introduit dans ses romans. C'est un conteur hors ligne qui nous fascine avec ses romans à complots, où les personnages préférés sont idéalisés et les vicieux punis comme ils le méri-

tent. Ses romans étaient faits pour avoir beaucoup de succès dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et ils l'ont eu. Mais il faut constater qu'ils étaient en dehors du plus fort courant littéraire de la période, et c'est pourquoi, sans doute, ils furent vite, trop vite négligés.

d) William Dean Howells

Contemporain et ami de Henry James, et pendant une vingtaine d'années considéré comme le doyen des écrivains américains, William Dean Howells ne doit pas être oublié dans une discussion sur les courants littéraires du dernier quart du XIX^e siècle. Howells est l'auteur d'une quarantaine de romans d'une orientation réaliste. On a pas manqué de signaler de bonne heure dans l'œuvre de Howells, aussi bien que dans celle de James, la direction de ces courants et d'accoupler son nom à celui de Balzac. « Le romancier américain a laissé en arrière le lecteur américain. M. Howells et M. James ne sont pas du tout Américains. Leur père est Balzac, si peu qu'ils lui ressemblent. Dans le milieu littéraire de l'Amérique s'est développé un intérêt pour la nature humaine, son classement, ses variétés, ses monstruosité, une véritable science d'observation au microscope des émotions y est poursuivie avec une divination et une dextérité acquises seulement par la pratique et que nous autres, à qui elles manquent, appelons morbides. » (21)

(21) *Critic*, 1885, 6 : 10.

Tout cela s'applique assez bien à Henry James, un peu moins pourtant à Howells. Il est vrai que Howells, plus qu'aucun autre, est l'historien des mœurs américaines de la dernière partie de son siècle, de sorte que Michaud peut bien dire qu'il « fait bonne authentique figure de Balzac américain ». Dans son livre *Criticism and Fiction* le nom de Balzac revient plus fréquemment qu'aucun autre. Le système des personnages reparaissants de la *Comédie humaine* se produit, quoique faiblement, dans les romans de Howells, surtout dans le personnage de Cory. De plus, Alexandre Darvey, un des critiques les plus flatteurs de Howells, signale qu'une de ses caractéristiques suggère la pensée de Balzac. « C'est l'opinion de beaucoup des admirateurs de Balzac, et c'était le verdict général de l'époque, que dans tout cela les plus grands triomphes sont les caractères de femmes ». Mais cela dit, M. Harvey rebrousse chemin^o : « Aucune conception ne pourrait être plus complètement fausse que celle qui attribue l'art de Howells à telle ou telle influence. Il a donné au monde un compte rendu de ses passions littéraires, mais ces passions n'eussent pu faire de lui un écrivain. » (22)

Nous sommes d'accord avec M. Harvey, en dépit du *Criticism and Fiction*, avec ses nombreuses mentions de Balzac, qui a parut sept ans après le livre de Harvey. Les similitudes déjà indiquées et le grand cas que Howells fait de la

(22) *William Deau Howells, Index*, 236.

Comédie humaine suggèrent sans doute l'idée de l'influence de Balzac, mais que cela en soit une preuve, rien n'est moins certain. Howells était, en vérité, un réaliste, mais son réalisme diffère beaucoup de celui de Balzac. La *Comédie humaine* nous donne bien la vie sous presque tous ses aspects. Howells en a exclu la majeure partie. Il a fait une sélection de ce qu'il a trouvé bon d'appeler la vie réelle, qui est celle du citoyen respectable de la classe moyenne. Il prétend évidemment à ce que ses livres soient lus par le gentleman, la femme et les enfants du gentleman. Sa morale n'est encourageante que pour ceux qui s'y conforment déjà. Nous ne pouvons mieux exposer les limites que Howells a fixées à ses romans que ne l'a fait un des biographes, cité par Michaud (3 :

Dans ses quarante volumes l'adultère n'est jamais représenté ; jamais la séduction ; le divorce figure une fois et avec précaution, les désaccords dans le mariage jusqu'au point de rupture, une fois seulement et dans le même roman que le divorce ; le crime une fois seulement et de façon incomplète ; la politique jamais ; la religion, en passant, et superficiellement ; les sciences seulement à propos de l'occultisme ; les arts mécaniques, les sports, les exercices physiques très rarement. »

S'il y a un lien entre Howells et Balzac nous ne l'avons pas trouvé. Nous croyons qu'il n'existe pas. Ces deux auteurs n'ont pas visé le même but. Si Howells a été orienté

(23) *Le Roman Américain d'aujourd'hui*, p. 49.

vers le réalisme par Balzac, il ne nous l'a pas dit et il n'y a rien, à part quelques détails déjà cités, qui le confirme ou le contredise.

CHANGEMENT D'ATTITUDE DANS LES MŒURS

C'est l'Europe qui nous crée et qui n'a cessé d'agir sur notre développement. Il va de soi que dans les vieilles races, pour des résultats littéraires on a des causes purement littéraires. En Amérique, où la race continue à être recrutée parmi des millions d'immigrants, auprès desquels les premiers colons ne paraissent qu'une poignée d'hommes, les changements sont plus rapides. On ne sait pas ce qui sortira du creuset américain. Ainsi que les premiers colons, les nouveaux venus apportent leurs coutumes. Tandis qu'ils s'adaptent, apparemment au moins, facilement à la vie américaine, leurs mœurs, leurs idées persistent toujours un peu, même jusqu'à la deuxième génération. C'est surtout l'Europe méridionale : Italiens, Slaves, Grecs, Russes, Polonais, Lithuaniens et des Juifs de partout qui, depuis ces trente dernières années, émigrent ainsi chez nous. Ils sont, pour la plupart, de la classe ouvrière, la plus ambitieuse de toutes et la plus prolifique ; la classe dans laquelle les anciennes mœurs et coutumes sont les plus profondément enracinés et c'est, par conséquent, la classe qui apporte le plus largement sa part en fait de mœurs à son pays d'adoption. La plupart de ces éléments s'établissent dans les grandes villes et dans les ré-

gions industrielles, c'est-à-dire, dans les régions les plus peuplées où leur influence est le plus insidieusement, ainsi que le plus rapidement répandue. Si on étudie les conditions de changements de ces trois dernières décades, on constate que cette vaste armée d'immigrants a la plus forte influence, et cette influence, ces conditions, notre littérature les reflète. C'est une ère de transition dont nous parlons. Il est difficile de la qualifier autrement. Ce qui est intéressant, c'est que presque immédiatement la littérature a commencé à se détourner de l'ancien puritanisme. Elle n'est plus destinée à remplacer les sermons du pasteur, pas plus qu'à produire une œuvre d'art pour l'art, mais à dire la simple vérité. C'est bien entendu, une coïncidence, que la traduction de la *Comédie humaine* et l'avant-garde de cette nouvelle classe de colons soient arrivés simultanément, mais la coïncidence est très significative, puisque les deux influences tendaient vers le même but. L'introduction de Balzac a été un coup d'essai du réalisme qui a eu beaucoup de succès. Balzac a livré le grand assaut; ses jeunes émules se sont rués dans la brèche, mais, sans les nouvelles conditions, il est certain que le réalisme, pour les écrivains américains, aurait été beaucoup plus retardé. C'est la colonisation qui nous a donné notre première moralité nationale, c'est la colonisation qui la modifie.

On ne devrait pas accepter les actes de la censure de quelques-unes de nos grandes villes comme les preuves que les nouvelles conditions sont plus imaginaires que réelles.

Tout ce qu'ils indiquent, c'est qu'il reste toujours un très fort élément conservateur. Il est vrai que plus de cent livres se trouvent à l'*index librorum Prohibitorum* de Boston. « The Boston Book Massacre » de 1927, au moment où des livres de toutes sortes furent supprimés sous « le règne de la terreur », est un fait. *The Genius* de Dreiser, *What Happens* de John Herman, *Three Weeks* d'Elinor Glyn et beaucoup d'autres encore ont été supprimés, soit à New-York, soit à Boston. Le cas suivant est authentique (24). A Chicago une bonne dame acheta à un marchand une édition de Balzac. En lisant le premier volume elle fut si scandalisée qu'elle renvoya immédiatement les livres à l'éditeur et redemanda son argent, en alléguant que le marchand avait mal indiqué le contenu des volumes. Comme les éditeurs refusèrent de la rembourser, la dame intenta un procès qu'elle gagna.

Les cas déjà cités, ainsi que beaucoup d'autres, donnent l'idée que les jeunes écrivains, les « révoltés », comme on les appelle parfois, subissent une espèce de persécution, mais il faut ajouter que c'est une persécution dont les auteurs ou les éditeurs, et même quelquefois les deux, ne laissent pas de profiter. *The Genius*, de Théodore Dreiser, a été supprimé à New-York en 1916. En 1923, on l'a publié ouvertement avec une bande qui annonçait sa suppression dans le but d'activer la vente. Tout récemment, l'immoralité de Balzac servait de réclame pour certaines éditions de la *Comédie hu-*

(24) *Literary Digest* June 14, 1902, aussi *New-York Times* June, 1902.

maine. Ainsi semble-t-il, qu'en fin de compte, la censure, loin d'être nuisible, soit favorable au point de vue argent, aux éditeurs et écrivains.

Il n'y a aucun doute que la censure ait été plus active depuis 1900, qu'elle ne l'était auparavant. Il faut reconnaître pourtant que les écrivains sont beaucoup plus audacieux, puisque personne mieux qu'eux n'est conscient du changement des sentiments à l'endroit de la littérature. D'ailleurs, il est à remarquer que là où la censure est la plus sévère, l'opinion publique a été organisée en sociétés telle que *The New England Watch and Ward Society*, et *The Society for the suppression of Vice* de New-York. Beaucoup de suppressions ont leur origine chez les agents de ces sociétés, qui se sentent forcés d'être actifs. Sans doute, ces sociétés représentent certains éléments du public, mais que leur activité soit l'expression de la généralité des lecteurs, la libre circulation des livres qu'elles ont attaqués semble le réfuter. Même l'histoire de la censure légale témoigne des nouvelles conditions. *Three Weeks* par Elinor Glyn fut supprimé à Boston en 1908. Le même secrétaire de la société dit en 1925 : « Je ne pourrais pas obtenir un jugement contre ce livre aujourd'hui, même si j'essayais de l'obtenir ; je n'oserais pas tenter le procès. »

e) Théodore Dreiser

Le premier, et à notre avis, le plus important des écrivains américains de l'ère nouvelle est Théodore Dreiser. Ses origines s'expliquent par Balzac, et son développement par les conditions nouvelles.

Dreiser lui-même nous a raconté, d'une façon si remarquable, son initiation à la *Comédie humaine* et la joie de sa découverte, que nous n'avons qu'à le laisser parler (25) :

« Une après-midi n'ayant rien d'autre à faire, je pris dans ma bibliothèque un volume intitulé la *Peau de chagrin*, par Honoré de Balzac. Je l'examinait curieusement en lisant une préface pleine de ses louanges. C'est lui qui a été le grand maître de la France. Sa *Comédie humaine* couvre tous les aspects du flot humain. Ses interprétations de caractère sont complètes et exactes. Ses fonds sont abondants, pittoresques, splendides. Son logis à Paris était devenu un musée. Je commençai le livre à la première page, et, jusqu'à la nuit, je restai à lire dans ce coin charmant. Une nouvelle et séduisante porte sur la vie s'était ouverte soudain devant moi. Il y avait là un homme qui avait su voir, penser, sentir. Grâce à lui, je découvris des horizons si vastes qu'ils me laissaient tout haletant. Tout Paris, toute la France..., toute la France à travers les yeux d'un Français. Un homme s'était rencontré qui avait de la vie une compréhension philosophique, tolé-

(25) *A book about myself*, 1922, pp. 410-12. Voir aussi, *Le Roman Américain d'aujourd'hui*, Régis Michaud, 1926, pp. 77-79.

rante, patiente, amusée. Tout de suite, je m'identifiai avec son Raphaël, son Rastignac, son Bixiou, son Bianchon. Avec Raphaël, je pénétrais dans les maisons de jeu du Palais-Royal; du haut du Pont-Royal, je jetai un regard de désespoir sur la Seine. De là je passai dans la boutique du marchand d'estampes. J'assistai au banquet Taillefer et souffris des tourments horribles devant les contradictions de la peau de chagrin. La dame sans cœur n'était que trop réelle. Ce fut pour moi une révolution littéraire. Ce n'était pas seulement pour la façon brillante en incisive avec laquelle Balzac saisissait la vie et inventait des thèmes capables de la représenter, mais par ce que les types qu'il maniait avec le plus d'enthousiasme et d'adresse — le débutant songeur, inquiet, ambitieux dans les affaires sociales (Raphaël, Rastignac, Rubempré, Bianchon) me ressemblait tellement.

Quand je me mis plus tard à dévorer d'un trait le *Grand Homme de Province*, le *Père Goriot*, le *Cousin Pons*, la *Cousine Bette*, il me fut très facile de m'identifier moi-même aux ambitieux jeunes et inquiets de Balzac. Ses brillantes et intimes peintures de la vie parisienne, son sens exact de la politique, des arts, des sciences, des religions, des activités sociales, m'impressionnèrent au point de produire sur moi le même effet que la peau magique imaginaire produisait sur Raphaël. Ils me transportèrent corporellement, et sans erreur ni lacune, au centre aussi bien qu'à la circonférence du monde qu'il décrivait. Je connaissais ses caractères aussi bien

que lui, si merveilleuse était son habileté. Ses grandioses et quelque peu pompeuses déductions philosophiques, la désinvolture et la maîtrise avec lesquelles il décidait de tous les problèmes critiques, sociaux, politiques, historiques, religieux, la façon avec laquelle il affichait, de par le droit du génie, la connaissance intime et irréfutable de tous les sujets, me fascinait et me captivait comme la vraie méthode du voyant du génie. Ah- posséder une intuition pareille ! Connaître un monde comme Paris et faire partie de ce monde ; pouvoir aller à Paris pour y travailler, y étudier, y souffrir, s'y élever, y finir même par la défaite s'il le fallait, si fascinants de vie étaient les voyages de ses marionnettes.

En sortant de la bibliothèque ce jour-là, et après avoir limité ma tâche de reporter à un minimum acceptable, j'étais émerveillé par la similitude d'aspect des deux villes, Paris et Pittsburg, comme je la concevais, par le choix des peintures américaines ici, comme pendants de peintures françaises là. Tout ce temps durant, je voyageai à Paris avec Lucien, accompagné de sa maîtresse et fis la cour à Madame Nucingen avec Rastignac. Je songeais à l'horreur de la peau qui se rétrécissait avec Raphaël, je méditais sur les misères de Goriot. Je pratiquais l'art horrible de la prostitution avec Madame Marneffe. Pendant une période de quatre ou cinq mois, je mangeai, dormis et vécus avec Balzac et ses personnages. Je ne peux m'imaginer une plus grande joie et une plus grande inspiration que celles que j'en trouvai dans Balzac pendant

ces journées de printemps et d'été à Pittsburgh. Jours idylliques, jours de rêve, jours de poésie, jours merveilleux et tout le temps je faisais le reportage à l'Hôtel de Ville d'Allegheny. »

A cette époque, Théodore Dreiser était un très jeune homme. Il avait déjà travaillé comme reporter à Saint-Louis et à Chicago. De naturel réfléchi, il avait l'ambition d'écrire. Sans qu'il s'en rendit compte, la vie elle-même lui faisait faire son apprentissage. Mécontent de faire simplement la chasse aux nouvelles, il lui vint l'idée d'écrire quelque chose de sa propre invention, et nous avons ainsi le récit de ce premier essai (26). « Le printemps, Balzac, la très pittoresque ville elle-même, m'ont amené enfin à essayer une série de descriptions ou tableaux sur les sujets les plus triviaux, ce qui me donna ma première idée de ce qui s'appelle être un créateur. » La première de ces compositions fut tellement appréciée qu'on lui demanda de continuer. « Jusque là, j'avais été simplement un nouveau venu à l'essai, et pas du tout certain que je pourrais garder ma position. Maintenant, tout d'un coup mon état était changé. J'avais un emploi spécial, et j'avais réussi là où d'autres avaient échoué. » Quelques années plus tard, il publia son premier roman, *Sister Carrie*. Il y a des critiques qui le déclarent son chef-d'œuvre.

Une jeune personne, lasse de la pauvreté de sa maison qui se trouve dans une petite ville, quitte sa famille pour aller

(26) *A book about myself*, p. 413.

à Chicago. Dans le train, elle fait la connaissance d'un commis-voyageur. Arrivée à Chicago, et trouvant dans la maison d'un ouvrier, où elle est descendue, les mêmes conditions que chez ses parents, et incapable de trouver une position pour améliorer son état, elle devient la maîtresse du commis-voyageur Drouet. Carrie est belle, elle a le goût du luxe, et au fond, l'égoïsme du désir inassouvi. Elle rencontre Hurstwood, gérant d'un grand bar, qui, à son tour, la prend comme maîtresse. Hurstwood est tellement épris de Carrie qu'il vole son patron, quitte sa femme et ses enfants et s'enfuit avec Carrie à Montréal. De là, ils vont à New-York. Ses tentatives pour se réhabiliter échouent et il tombe de plus en plus bas. Carrie se détache de lui et fait des connaissances nouvelles en poursuivant son désir du confort et du luxe. Elle donne la preuve d'un talent dramatique remarquable. Aidée par des amis puissants, elle s'illustre comme artiste. Désespéré par ses malheurs, Hurstwood se tue.

En dépit du titre, Hurstwood est le personnage principal du roman. Il présente une peinture des plus saisissantes de la défaillance physique et morale. Comme l'homme mûr perdu par les femmes, Hurstwood rappelle le Baron Hulot (la *Cousine Bette*). Carrie, en dépit de sa bonhomie, est au fond la « femme sans cœur ».

Onze ans après la publication de *Sister Carrie*, Dreiser reprend à peu près la même thèse dans *Jennie Gerhardt*. Cette fois pourtant, c'est la femme qui est la victime. L'homme

qui l'a séduite meurt et Jennie est laissée avec un enfant. Rejetée par son père, elle trouve une place comme femme de chambre. Elle devient la maîtresse du cadet d'une famille riche. Le jeune homme l'adore et veut bien l'épouser, mais il n'est pas assez fort pour résister aux conventions. Il cède aux instances de sa famille et se marie avec une autre. Jennie s'y résigne. Au fond, il y a plus de ressemblance entre Jennie et Hurstwood qu'entre Jennie et Carrie.

The Financier et *The Titan* sont les deux premières parties d'une trilogie que Dreiser n'a pas encore complétée. Frank Cowperwood est le Nucingen, le Tillet, peut-être les deux ensemble, du roman dreiserien. Il est le colosse qui incarne la biochimie de Dreiser, c'est-à-dire cette philosophie selon laquelle la biologie et la chimie seules expliqueraient scientifiquement les hommes tels qu'ils sont au fond. La morale courante dément la réalité. Le jeune Cowperwood, en voyant un homard dévorer un poulpe, applique la leçon à la vie des hommes. Les forts mangent les faibles. C'est un simple système auquel les faibles ne tiennent guère. Mais Cowperwood est un surhomme sans conscience. Les deux livres pourraient s'intituler Cowperwood à Philadelphie, Cowperwood à Chicago. Dans le *Financier*, il se fait riche, il séduit la fille de son ami et bienfaiteur, il échoue et entraîne le père avec lui dans sa ruine, et il est enfin emprisonné. Le *Titan* raconte ses faits et gestes à Chicago où, sans regarder aux moyens, il s'est de nouveau enrichi. Il abandonne la bel-

le Aileen Butler pour une autre ou plutôt pour une succession d'autres. Dans un moment d'éclipse, pour faire un éclat et remonter un peu dans la bonne opinion du monde, il fait un don important à une grande université. Mais encore une fois, cependant, il perd la bataille. Le troisième volume le retrouvera peut-être encore debout. Les deux romans sont la plus forte expression du positivisme absolu de Dreiser. Quant à la technique, c'est tout à fait la méthode de Balzac avec ses colosses ; les coups successifs, le système d'accumulation, qui ont donné l'avare Grandet, ne sont pas plus incessants ni plus implacables que ceux employés par Dreiser, lorsqu'il présente Cowperwood comme l'incarnation du tempérament sans conscience.

Dans « *The Genius* » (et il y a de l'ironie dans ce titre), Dreiser s'occupe d'un tempérament artistique richement doué. C'est l'histoire d'un artiste brisé par des excès sexuels. C'est Steinbock, Rubempré et d'autres encore de la *Comédie humaine*. Il est temps de remarquer que jusqu'ici Dreiser ne moralise pas, mais dans le cas d'Eugène Witla, il le fait à sa manière. « Il ignorait, écrit Dreiser, l'influence de notre vie sexuelle sur notre œuvre et ce qu'une telle vie, quand elle n'est pas bien réglée, peut faire de mal à un art achevé, combien elle peut déformer le sens de la couleur, affaiblir le jugement bien équilibré du caractère qui est essentiel à une interprétation normale de la vie, comme elle peut rendre vain tout effort, enlever à l'art ses plus joyeuses conceptions, ren-

dre la vie elle-même inutile, et la mort un soulagement. » (27)
Ce n'est pas là la morale courante. Dreiser ne dit pas : ne cédez pas à la tentation, mais n'y cédez pas trop. C'est toujours de la biochimie.

Le dernier des grands romans de Dreiser est *An American Tragedy*, et, à notre avis, c'est le plus grand. Par le nombre et la variété des scènes, par la diversité des milieux, par tout ce qu'il y a d'américain dans ses personnages, Dreiser révèle bien ici ses origines de journaliste. C'est le fait divers qu'il exploite, comme Balzac a souvent exploité le fait historique. Il fait du reportage en grand, comme Balzac l'a fait dans *Une ténébreuse Affaire* et ailleurs. Le clou du roman est un crime commis il y a une quinzaine d'années dans l'Etat de New-York. Même les lettres initiales du nom de Clyde Griffiths sont les mêmes que celles du véritable criminel. Le crime a été commis sur un des lacs de l'Etat de New-York et les détails coïncident.

Le père et la mère de Clyde Griffiths sont des illuminés qui prêchaient aux coins des rues. Leur pauvreté était extrême puisque leur subsistance dépendait des dons des rares âmes charitables. C'était un triste milieu pour un adolescent qui voulait vivre de la vie des garçons de son âge. Clyde quitte sa famille pour servir comme chasseur dans un grand hôtel de Kansas City. De caractère très agréable, il est

(27) *Le Roman Américain d'aujourd'hui*, p. 90.

reçu dans la bande des chasseurs précocement initiés, trop bien informés sur la vie secrète de l'hôtel. Les très copieux pourboire lui permettent de faire partie de leurs orgies. C'est l'opulence, le luxe, le vice, vif contraste avec sa vie familiale. Mais un accident d'automobile survenu dans des conditions bizarres met fin à cette existence devenue pour lui par trop agréable. Il s'enfuit et un de ses oncles le trouve par hasard employé dans un club. L'oncle est un riche fabricant de faux-cols et il prend Clyde dans son usine. Les choses marchent vite. Clyde prend comme maîtresse Roberta Alden, une jeune employée de l'usine. Enfin, elle se trouve enceinte et exige que Clyde l'épouse. Mais ce dernier a déjà frôlé le grand monde, et, favorisé par les relations de son oncle, aspire à la main d'une jeune héritière. Pour sortir de ce dilemne, il donne dans les idées criminelles. Il veut se défaire de Roberta. Ici, pour cette partie du roman, nous citons le professeur Michaud (28) : « Je ne sache pas qu'on ait mieux observé ni plus patiemment décrit les cheminements d'une pensée mauvaise dans un cerveau, et la façon sournoise dont elle se glisse peu à peu dans l'esprit et la volonté.... Nous retrouvons ici l'art de Dreiser quand il s'agit de poursuivre ce que je nommerai les raisonnements de la chair et du sang compli-cés, ces sophismes du refoulement dont l'individu nourrit son égoïsme le plus secret et que la psychanalyse nous révèle. Les scènes où il nous montre la germination du crime dans

(28) *Le Roman Américain d'aujourd'hui*, p. 93.

l'esprit du coupable témoignent d'une véritable divination. Il y a là des pages sur le fonctionnement de la volonté qu'il faut signaler aux psychologues professionnels et aux criminologistes. » Clyde Griffiths a le désir de se défaire de Roberta, mais il ne trouve pas le courage de commettre le crime. Il ne l'a jamais trouvé. Il emmène Roberta faire du canotage sur un lac peu fréquenté. Le canot chavire par accident, mais c'est l'accident que Clyde désirait et il s'enfuit sans avoir fait un effort pour sauver Roberta.

Nous avons tenu à esquisser brièvement les quatre grands romans de Dreiser. Nous aurions bien voulu reproduire quelques-unes de ses admirables scènes réalistes pour montrer que les pouvoirs d'observation n'étaient pas plus développés chez Balzac que chez son émule ; pour prouver que c'est Dreiser qui est supérieur comme psychologue ; pour faire voir que le premier des réalistes américains de la nouvelle école est le digne successeur du père des réalistes français. Tandis que les résumés ne contiennent rien de tout cela, ils servent à donner une idée du genre de sujets que Dreiser a choisis. Comme chez Balzac, c'est la note pessimiste qui domine. Les romans de Dreiser sont l'expression objective de sa philosophie. « On ne change pas son tempérament » est une des idées fondamentales de tous. Le tempérament donné, il n'y a aucune espérance d'amélioration. Ici, il est à propos de se demander s'il n'est pas peut-être vrai que Dreiser, au commencement de sa carrière littéraire, ait

trouvé dans une scène entre l'abbé Carlos (Vautrin) et Esther la première suggestion de ce principe. Il n'est guère probable qu'elle lui est échappée. « Mon enfant, c'est le *faux* abbé qui parle, j'ai tenté de vous donner au ciel, mais la fille repentie sera toujours une mystification pour l'Eglise; s'il s'en trouvait une, elle redeviendrait courtisane dans le paradis. Vous y avez gagné de vous faire oublier et de ressembler à une femme comme il faut; car vous avez appris là-bas ce que vous n'auriez jamais pu savoir dans la sphère infâme où vous vivez... Vous ne me devez rien, fit-il en voyant une délicieuse expression de reconnaissance sur la figure d'Esther, j'ai tout fait pour lui (et il montra Lucien). Vous êtes fille, vous resterez fille, vous mourrez fille, car malgré les séduisantes théories des éleveurs de bêtes, *on ne peut devenir ici-bas que ce qu'on est. L'homme aux bosses à raison. Vous avez la bosse de l'amour.* » (29) Il n'y a aucun doute que c'est Balzac qui parle par la bouche de Vautrin. La référence aux « bosses » est bien de lui. Mais ce qui nous intéresse le plus ici, c'est que l'on dise bosse ou que l'on dise tempérament, l'idée est la même. Elle explique Carrie, Jennie, Frank Cowperwood et Clyde Griffiths aussi exactement qu'elle explique Esther.

Mais il faut constater, pour terminer, qu'il y a des critiques qui n'admettent pas que Balzac ait eu une influence

(29) *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, p. 58.

considérable sur Dreiser, en dépit de ce que dit Dreiser lui-même. Écoutons H. L. Mencken : (30) « On ne trouve pas dans son œuvre de témoignages effectifs de l'enthousiasme juvénile de Dreiser pour Balzac, qui précède de deux ans sa découverte de Hardy. Il a reçu des deux un sens de la portée et de la dignité du roman, et ils lui ont appris qu'un conte peut être très bon et pourtant quelque chose de bien plus qu'un conte. Ils lui ont enseigné le drame essentiel du banal. Mais qu'ils aient eu plus d'influence en formant son point de vue ou même en développant sa technique, que n'importe quel autre parmi la demi-douzaine de dieux de ses jeunes années, cela je ne le crois guère. » Et plus tard : « Il a reçu de Balzac une certaine belle ambition et une certaine « gusto » mais tout ce qu'il y avait de français et de caractéristique, il l'a rejeté. »

Même selon Mencken, la part de Balzac est assez belle, mais à notre avis, il faut beaucoup de bonne volonté pour croire que ce que nous avons signalé soit accidentel. Nous revenons à ses propres paroles : « Grâce à lui (Balzac), je découvris des horizons si vastes qu'ils me laissèrent haletant... C'était pour moi une révolution littéraire... Je connaissais ses caractères aussi bien que lui... Je m'émerveillais à la similitude d'aspects des deux villes comme je la concevais.. au choix des peintures ici aussi bien que là. Des peintures américaines faisant pendant aux peintures françaises... Le prin-

(30) *A Book of Prefaces*, pp. 72, 76.

temps, Balzac, la très pittoresque ville elle-même m'ont amené enfin à essayer une série de tableaux... » etc..

f) Sinclair Lewis

Lawrence F. Abbot (31), dans un article récent, exprime l'opinion qu'enfin nous avons peut-être un Balzac dans la personne de Sinclair Lewis. Il attire notre attention sur les nombreux types distincts représentés par Lewis, en affirmant que si cet auteur continue dans cette voie, il nous donnera quelque chose qui ressemblera à la *Comédie humaine*. Pour ce qui est de la diversité des personnages, nous sommes d'accord avec lui. *Mainstreet*, *Arrowsmith*, *Babbitt* et *Elmer Gantry* présentent une grande variété dans les aspects de la vie américaine qu'ils dépeignent, ainsi que dans les personnages individuels. Les romans nommés, surtout *Main-Street* et *Babbitt*, soutiennent si efficacement leurs thèses que ces titres sont entrés dans la langue comme symboles.

Il est pourtant quelque chose à redire. Quelque inspiration que M. Lewis ait reçue de Balzac, quelles que soient les leçons qu'il ait apprises de lui, il y a une chose caractéristique, même fondamentale chez Balzac, qu'il n'a pas saisie ou qu'il s'est délibérément interdit d'imiter, c'est l'attitude de Balzac envers ses personnages. « Il aimait ses personnages, dit Henry James, comme les termes de son sujet, comme les pépites de sa mine. C'était à force de les aimer qu'il

(31) *Outlook*, 1927, 246 : 307.

les connaissait, ce n'était pas en les connaissant qu'il les aimait. »

Lewis, au contraire, a tout l'air de se moquer des siens. La différence est fondamentale. Les œuvres de Lewis ont le ton de satires, parfois de caricatures, et le pire est que ce ton s'accroît à mesure qu'il avance. Dans *Main-Street* il n'y a qu'un sourire légèrement ironique, dans *Babbitt* c'est le rire moqueur, dans *Elmer Gantry*, c'est le ricanement satanique.

Il serait inutile de donner ici un résumé des quatre œuvres principales de Lewis. Pour démontrer l'intensité de ce ton ironique, nous le montrerons à son maximum.

Elmer Gantry est un étudiant d'une université américaine. C'est le type de l'athlète dont les talents musculaires dépassent de beaucoup les qualités de l'esprit. Un représentant des Y. M. C. A., en tournée dans les universités, flatte la vanité d'Elmer et réussit à l'orienter vers l'Eglise, de sorte qu'il décide de devenir pasteur. Comme moyens il n'a qu'une bonne grosse voix, un extérieur assez imposant et beaucoup de « bluff ». Il est pourtant enfin lancé dans sa carrière de pasteur d'une église d'une petite ville. Sa « conversion » ses années au séminaire n'ont pas changé son tempérament. Il séduit la fille d'un de ses fidèles. Le père de la jeune personne demande des éclaircissements et la carrière du jeune pasteur menace de se terminer assez brusquement. Gantry manœuvre si adroitement pourtant, qu'il met le père en état de

découvrir sa fille dans une situation compromettante avec un ancien soupirant. Elmer est libre d'épouser une petite héritière à qui il fait la cour. Lewis donne des aperçus poignants du ménage de ce couple mal assorti en nous faisant voir la désillusion de la jeune femme quand elle se rend compte du véritable caractère de son mari. C'est là que se trouve le seul pathétique du livre. Le pasteur fait des progrès rapides. Il arrive enfin au pastorat d'une église importante située dans une assez grande ville. Mais les devoirs évangéliques n'influent pas sur le tempérament de notre « surhomme ». Il va de bonne fortune en bonne fortune. Enfin, il s'en trouve une qui tourne mal, il y a du scandale, Gantry est attaqué de plusieurs côtés à la fois. Pour se défendre, il est obligé d'avoir recours à un tour de force. Devant les fidèles réunis, et pendant un office, il plaide son innocence en paroles passionnées. Encore une fois le bluff réussit. On l'acclame, le pasteur est disculpé. Les larmes aux yeux, il se met à genoux pour remercier Dieu, mais en même temps il jette un coup d'œil vers le chœur et aperçoit la cheville fine d'une chanteuse nouvelle.

La jovialité de Lewis atteint son maximum dans Elmer Gantry, tout comme la brutalité. Cette brutalité consiste surtout à représenter le personnage principal comme un type. Bien qu'il soit indéniable qu'il existe des hypocrites, des libertins, même des criminels parmi nos hommes d'église, il est loin d'être vrai que ce soit la règle.

Mais est-ce que M. Lewis n'a pas le droit de créer un Tartufe américain comme Molière l'a fait chez lui ? Nous n'avons aucune intention de lui refuser ce privilège. Ce que nous relevons à cet égard, c'est cette scène où un groupe de séminaristes exposent leurs motifs en se destinant au sacerdoce, et où il saute aux yeux que l'insincérité de Gantry est typique des étudiants en théologie. Opposons à cela ces scènes de Tartufe qui servent à démontrer que, bien que Tartufe soit le type achevé d'hypocrite, il est loin d'être celui des dévots. C'est dans ce rôle exceptionnel qu'il devient méprisable.

Nous ne croyons pas que Lewis soit un descendant direct de Balzac. Le fond de la *Comédie humaine* est vrai, le fond des romans de Lewis est faux. N'est-il pas vrai que dans toutes les caricatures il doit y avoir une bonne dose de fausseté pour que l'élément de vérité paraisse amusant ? Il est probable que M. Lewis continuera à consacrer ses beaux talents de réaliste à écrire des « bestsellers », mais, à la fin, s'il se refuse à nous donner autre chose que des caricatures comme *Elmer Gantry*, son édition définitive, loin d'être une autre *Comédie humaine*, ajoutera à la fameuse série de Dante et de Balzac quelque chose qui ressemblera plutôt à la *Farce américaine*.

Sur cette question de l'influence de Balzac sur nos romanciers américains, que dit-on de Mme Edith Wharton, dont quelques-uns des romans présentent un réalisme très

marqué, et qui a parlé beaucoup de Balzac; d'Upton Sinclair, si hardi dans sa peinture de la vie réelle, mais qui se sert du roman pour faire de la propagande socialiste; de David Graham Phillips, dont *The Husband's Story* et *The Hungry Heart* montrent un revirement tellement soudain vers le réalisme qu'on est obligé de croire à une influence puissante de ce genre; de Rupert Hughes, qui de bonne heure exprima son ambition de se faire le Balzac américain, mais de qui le réalisme se borne à démontrer que certaines idoles nationales avaient leur bonne part de faiblesses humaines? Enfin, d'une vingtaine d'autres, qui actuellement profitent de la liberté qu'accorde l'attitude moderne envers le réalisme? Pour tout cela, nous ne pouvons trop insister sur le fait que, même si le réalisme est venu en Amérique avec Balzac, surtout après la traduction de ses œuvres en anglais, il est arrivé très tard. Ses successeurs réalistes sont arrivés presque en même temps. A moins qu'on reconnaisse spontanément cette influence, il est assez hasardeux de la constater. C'est le cas de tous ceux que nous venons de citer.



Il y a apparemment quelque chose dans la *Comédie humaine* qui répond à presque tous les goûts. Il est même vrai très souvent que ce qui plaît à l'un répugne à l'autre. Si l'un dit, d'une part, que l'élément romantique chez lui est au-des-

sous du médiocre, un autre peut dire de *Gambara* : « Sainte-Beuve would never recognize the great genius of Balzac, the romantic rather than the realist in this book. » Si le mystique reconnaît dans *Séraphita* l'essence de sa foi, le profane regarde ce roman comme un « farrago de Swedenborgianisme ». Tel critique reproche à Balzac de déformer le roman en y incorporant ses observations sur tous les sujets, tel autre le félicite de l'avoir élargi et enrichi. Remarquons que l'approbation provient surtout de ceux qui sont le mieux à même de juger. C'est un avocat qui relève ses connaissances en droit ; ce sont des musiciens qui restent bouche-bée devant le portrait de Gambara ; ce sont les mystiques eux-mêmes qui acclament leur prophète.

Nous croyons qu'il n'est pas difficile de comprendre tout cela, si l'on tient compte du réalisme de Balzac. Nous n'ignorons pas que son réalisme a été contesté (32), qu'on a fait tant de cas de l'imagination chez lui qu'on a fini par considérer son réalisme même comme de l'imagination. Mais si l'on a douté en Amérique. On n'y cesse pas de répéter le mot même du grand romancier : « L'écrivain n'est qu'un copiste plus ou moins heureux. » Si, parfois, il se rencontre un critique américain qui affirme que, dans l'ensemble, la *Comédie humaine* est une peinture incomplète et dès lors manquée, son réalisme reste incontesté. Des études savantes expliquent sa méthode et son style par son réalisme. On

(32) Avant-propos, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, p. XIII.

trouve que l'importance de ses drames est en raison de leur orientation réaliste. S'il a réussi à créer le personnage vraisemblable d'un avocat, d'un musicien, d'un peintre, etc., c'est qu'il a pris à même la vie ses matériaux. Et si, dans les œuvres romantiques, où il lâche la bride à son imagination, on trouve une vigueur que n'ont pas la plupart des œuvres de ce genre, c'est qu'en les composant, il avait toujours « un pied dans la réalité ». D'ailleurs, Balzac a cent fois proclamé son *credo*, et il ne l'a jamais renié. Ses efforts n'ont eu parfois qu'un demi-succès, mais dans le plus grand nombre de ses romans, il a donné de la vie un tableau dont la valeur et le charme résident dans l'interprétation exacte ou plausible de la réalité.

Vu, le Doyen :
H, DELACROIX.

Vu, le Président :
CESTRE.

Vu et permis d'imprimer :
Pour le Recteur :

L'Inspecteur de l'Académie,
J. PERRON.

Bibliographie

a) Balzac dans les Revues

1839. ANONYME. — « *César Birotteau* », etc. New-York Review, 4 : 441.
1847. MOTLEY, JOHN LOTHROP. — *The Novels of Balzac*. North American Review, 65 : 85.
1853. ANONYME. — *Balzac and his writings*. Eclectic Magazine, 30 : 39.
1856. IN EDITOR'S EASY CHAIR. — *Honoré de Balzac: « Balzac en pantoufles »*. Harper's Magazine, 13 : 854.
1858. IN EDITOR'S EASY CHAIR. — *Honoré de Balzac: Mme Surville's Narrative*. Harper's Magazine, 16 : 849.
1858. ANONYME. — *Balzac*. National Magazine, New-York, 1 : 358-62.
1859. TUCKERMANN, H. T. — *Balzac*. Southern Literary Messenger, 28 : 81-99.
1865. JAMES, Henry Jr. — *Miss Prescott's « Agrarian »*. North American Review, 100 : 268-77.

1866. JAMES, Henry. — *The Last French Novel*. Nation, 3 : 287.
1867. JOHNSON, Virginia W. — *Honoré de Balzac*. Hours, 249 : 53.
1867. JAMES, Henry. — *Historical Novels*. Nation, 5 : 126.
1868. ANONYME. — *Gautier's and Monselet's Articles on Balzac*. Nation, 7 : 459.
1871. HILLARD, K. — *Balzac as Artist and Moralist*. Lippincott's, 8 : 592-96.
1874. PERRY, T. S. — *Novels of Honoré de Balzac*. North American Review, 119 : 101-3.
1874. HUNTER, Richard S. — *Honoré de Balzac*. Penn Monthly, 5 : 595-612.
1875. JAMES Henry Jr. — *Honoré de Balzac*. The Galaxy, 20 : 814-36.
1876. JAMES, Henry Jr. — *The Minor French Novelists*. The Galaxy, 21 : 219-33.
1876. LAUGEL, A. — *Correspondence of Balzac*. Nation, 23 : 339. 24 : 7.
1876. RHODES, Albert. — *Honoré Balzac* (sic). Scribner's Magazine, 11 : 636-47.
1877. JAMES, Henry Jr. — *Letters of Honoré de Balzac*. The Galaxy, 23 : 183-95.
1877. PERRY, T. S. — *Correspondence of Honoré de Bal-*

zac. North American Review, 124 : 314.

1880. ANONYME. — A. J. Pons: « *Balzac and the Printing Business* ». Nation, 31 : 172.

1884. ANONYME. — E. E. Saltus's « *Balzac* ». Literary World, 15 : 89.

1884. ANONYME. — *Balzac and American Imitators*. Atlantic Monthly, 54: 717.

1884. ANONYME. — *Saltus's Study of Balzac*. Atlantic Monthly, 53: 850.

1884. ANONYME. — *Balzac and Literary Circles of his Time*. Manhattan, September.

1884. ANONYME. — *M. Arnold's Article on George Sand and Balzac*. Nation, 39: 305.

1885. NORTON, G. — *Balzac and Chaucer*. Nation, 40: 417.

1885. ANONYME. — *Costumes of the « Comédie humaine »*. Nation, 40: 114.

1885. ANONYME. — *Balzac at Thirty*. Atlantic Monthly, 56: 854.

1885. ANONYME. — « *Père Goriot* ». Literary World, 16: 384.

1885. ANONYME. — *R. du Pontavice de Hëussey: The Date of « Les Chouans »*. Nation. 41: 281.

1885. ANONYME. — *Roberts Edition, « Old Goriot »*. Critic, 4: 218.

1885. ANONYME. — *Balzac's American Offspring*. Critic, 6: 10.
1886. PARSONS, J. F. — *Balzac*. Atlantic Monthly, 57: 834.
1886. ANONYME. — *After Dinner Stories*. Critic, 5: 81.
1886. ANONYME. — « *Eugénie Grandet* ». Critic, 6: 40.
1886. ANONYME. — « *César Birotteau* ». Literary World, 17: 144-45.
1886. ANONYME. — « *Duchess de Langeais* », « *La Grande Bretèche* ». Literary World, 17: 41.
1886. ANONYME. — *Translation Roberts Edition*, « *Eugénie Grandet* ». Literary World, 17: 235.
1886. THOMPSON, Maurice. — *The Analysts Analyzed*. Critic, 6: 19-22.
1887. ANONYME. — « *Cousin Pons* ». Literary World, 18: 21.
1887. ANONYME. — « *The Country Doctor* ». Literary World, 18: 67.
1887. ANONYME. — « *The Two Brothers* », « *Alkahest* ». Literary World, 18: 213.
1888. HOLDEN, E. S. — *New Light on Balzac*. Scribner's Magazine, 3: 76.
1888. FALCONER, W. L. — *Balzac the Realist*. Critic, 12: 277.
- 1888.—ANONYME. — *Ferry's « Balzac »*. Nation, 46: 317.

1888. FISKE, JOHN SAFFORD. — *Balzac*. New Princeton Review, N. S., 5: 289-305.
1888. ANONYME. — « *Modeste Mignon* ». Literary World, 19: 166.
1889. ANONYME. — *Balzac's View of the Artistic Temperament*. National Review, 13: 377-85.
1889. ANONYME. — *Balzac*. Literary World, 20: 258.
1889. ANONYME. — « *Séraphita* ». Literary World, 20: 258.
1890. ALDEN, W. L. —
1890. LAFLEUR, P. F. — *Wedmore's « Life of Balzac »*. Nation, 50: 263.
1890. LAUGEL, A. — *Barrière's « Balzac »*. Nation, 50: 294.
1890. ANONYME. — *Sons of the Soil*. Critic (1), 13: 305.
1890. ANONYME. — *The Realism of Balzac*. Author, 2: 15-16.
1890. BROWNE, J. H. — *Heroines of Balzac*. Lippincott's, 46: 675.
1890. DAY, F. HOLLAND. — *The Portraits and Letters of Balzac*. Critic, 16: 58.
1891. ANONYME. — « *Lily of the Valley* ». Literary World, 23: 142.
1892. WORMELEY, K. P. — *A Memoir*. Literary World, 23: 142.

1894. BROWNE, J. H. — *Heroines of the Human Comedy*.
Lippincott's, 53: 562.
1896. ANONYME. — *Translations of Balzac*. Literary
World, 27 : 20, 51, 83. Vol. 28: 177.
1896. TUTTLE, A. H. — *The Moral Influence of Balzac*.
Methodist Review, 56: 60-65.
1896. TRENT, W. P. — *On Reading the Fiftieth Volume
of Balzac*. Atlantic Monthly, 78: 566.
1896. WRIGHT, Theodore Francis. — *Balzac and Swe-
denborg*. New Church Review, 3: 481-503.
1897. ANONYME. — *Fame and Sorrow*, Wormeley trans-
lation. Overland Monthly, (New Series) 29:
106.
1897. ANONYME. — *Trent's « Honoré de Balzac »*. Lite-
rary Digest, 15: 72.
1897. ANONYME. — *Translations of Balzac*. Literary
World, 28: 177.
1897. ANONYME. — *Rosny and the French Analytical
Novel*: ref. Cosmopolitan, 7: 674-91.
1897. JENKINS, T. A. — *Notes to « Eugénie Grandet »*.
Modern Language Notes, 12: Col. 321.
1897. ANONYME. — *About « Catherine de Médicis »,
« A Woman of Thirty », « The Lily of the
Valley »*. Catholice World, 45: 403.

1898. ANONYME. — *Falguiere's Statue of Balzac*. Literary World, 29: 437.
- 1898.—ANONYME. — *Rodin's Statue of Balzac*. Literary Digest, 17: 161-62.
1899. VAN WESTRUM, A. S. — *Letters to Madame Hanska*. Critic, 35: 906.
1899. MARTIN, BENJAMIN ELLIS AND CHARLOTTE M. — Paris of Honoré de Balzac. Scribner's Magazine, 26: 588-603.
1899. PECK, H. T. — *Balzac and his work*. Cosmopolitan, 27: 238.
1899. ANONYME. — *An Astonishing French Plagiarism*. Book Lover, December-March.
1899. ANONYME. — *Anecdote, Leon Gozlan: « Balzac's Appetite »*. Literary Digest, 19: 39.
1899. ANONYME. — *Letters to Mme Hanska*. Literary Digest, 19: 160.
1899. ANONYME. — *Newly Discovered Story by Balzac*. Literary Digest, 19: 161.
1899. ANONYME. — *The Love Letters of Balzac*. Literary Digest, 19: 338.
1899. ANONYME. — *Personal Opinions of Honoré de Balzac*. Wormeley. Literary World, 30: 375, 413.
1900. HARPER, G. MC CLEAN. — *Balzac*. Scribner's Magazine, 27: 617.

1900. BLOCK, L. J. — *Balzac's Works*, edited by W. P. Trent. Dial, 29: 417.
1900. TRENT, W. P. — *Some recent Balzac literature*. International Monthly, 1: 309.
1900. ANONYME. — *Scott and his French Pupils*. Living Age, 224: 212.
1900. STANLEY, H. M. — *Balzac and Shakespeare, Which is the Greater?* Dial, 29: 347.
1900. ANONYME. — *Quotation about visit of George Sand*. Literary Digest, 20: 514.
1900. ANONYME. — *Unpublished Play*, « *L'Ecole des Ménages* ». Literary Digest, 20: 603.
1900. ANONYME. — *Touraine*. Bookman, 12: 327.
1900. DREDD, Firmin. — *The Charm of Paris*. Bookman, 10: 471-75.
1900. ANONYME. — *Publication and Translation of « Letters à l'Etrangère »*. Bookman, 11: 422.
1900. ANONYME. — *Balzac in Conversation*. Bookman, 11: 422.
1900. MITCHELL, C. — *The Critic Criticised*. Dial, 29: 489.
1900. ANONYME. — *Balzac in Climaxes*. Bookman, 12: 110.
1900. SCHELL, STANLEY. — *Honoré de Balzac, A Study*. Werner's Magazine, 24 : 466-509.

1901. MIDDLETON, GEORGE. — *Balzac as a Dramatist*.
Columbia Literary Monthly, 10: 41-49.
1901. ANONYME. — « *Duchesse de Langeais* » on the
Stage. Bookman, 14: 6.
1901. MAPES, E. S. — The Aim of the « Comédie humaine ». Critic, 39: 159.
1901. TRENT, W. P. — Study of « *Eugénie Grandet* ».
Chautauquan, 33: 180-84.
1901. RICHE, EDGAR CARLOS. — *Balzac's Relations with
Madame Hanska*. Book Lover, Vol. II, No. 8:
321-24.
1902. ANONYME. — *The Novel and its Art*. Bookman,
15: 122.
1902. HORNBLow, A. — *The personal Balzac*. Bookman,
14: 613.
1902. COLT DE WOLF, BRADFORD. — *New light on the life
of Balzac*. Bookman, 14: 479; 15: 74.
1902. ANONYME. — *The Novel and its Art*. Bookman,
15: 122.
1902. ANONYME. — *Balzac Museum*. Bookman, 15: 118.
1902. ANONYME. — *Balzac's fate with a Chicago jury*.
Literary Digest, 24: 801.
1902. ANONYME. — Jessup's « *The Best of Balzac* ».
Nation, 74: 507.

1902. FRYE, PROSSER HALL. — *Honoré de Balzac*. Independent, 54: 21.
1902. LITTLEFIELD, W. — *Balzac as Playwright*. Critic, 41 : 246.
1902. ANONYME. — *Balzac's Vogue in America*. Harper's Weekly, 46: 1427.
1902. HILLARD, K. — *Balzac's Literary Stature*. Theosophical Forum, 8: 54-71.
1903. REVELL, H. — *Inspirer's of Balzac*. Nation, 76: 108.
1903. ANONYME. — *Balzac's Perfumer*. Nation, 77: 112.
1903. HANCOCK, ELBERT ELMER. — *Honoré de Balzac*. Book Lover Mag., 2: 477.
1903. RISLEY, R. V. — *The Child of Balzac*. Reader, 2: 243.
1904. ANONYME. — *Princess Radziwill's « Reminiscences of Balzac »*. Critic, 45: 238.
1904. JOHNSTON, CHAS. AND SPENCER C. — *Balzac in Touraine*. Book-Lover's, N. Y. 5: 519.
1905. GOULD, G. M. — *Balzac, the Hero of overwork*. Montreal Medical Journal, November.
1905. ANONYME. — *A notable tribute to Balzac*. Literary Digest, 31: 274.
1905. JAMES, HENRY. — *The Lesson of Balzac*. Atlantic Monthly, 96: 136.

1905. ANONYME. — *Sandars and Le Breton*. Nation, 80: 419.
1905. ROYCE, W. H. — *Balzac, An Appreciation*. Houstonian, n 41: 4.
1905. ANONYME. — *The Love Affairs of Balzac and Hugo*. Current Literature, 39: 33.
1905. MARBLE, ANNE RUSSELL. — *Balzac's Latest Biographer* (Sandars). Dial, 38: 413.
1906. ANONYME. — *Literary Ideas*. Boston Ideas, May, 14: 6.
1906. ANONYME. — *The Shakespeare of the Novel*. Current Literature, 41: 165.
1906. ANONYME. — *Balzac as a Psychological Enigma*. Current Literature, 41: 461.
1906. ANONYME. — *Balzac on Labor*. Review of Reviews, 34: 615.
1907. MASON, WILFRED. — *The Moral of Balzac's Life*. Scrap Book 3: n 3: 437.
1907. JACOBSON, ARTHUR CLARENCE. — *Tuberculosis and the Creative Mind*. Medical and Historical Journal, December.
1907. ANONYME. — *The Clinical Significance of Balzac's Death from Overwork*. Review of Gould, Current Literature, 42: 562.

1907. ORR, LYNDON. — *Platonic Friendships*. Munsey's Magazine, 36: 713.
1908. WEADOCK, LOUIS. — *Balzac and Mr. Hopkins*, a story. Broadway Magazine, 19: 458.
1908. STIMSON, REV. H. A. — *Brunetière and the Novel of Real Life*. Bibliotheca Sacra, 65: 40.
1908. MABIE, HAMILTON W. — *Balzac's Conscript*. Outlook, 89: 717.
1908. ANONYME. — *Fabre's play*, « *The Honor of the Family* ». Current Literature, 45: 76.
1909. ANONYME. — *Robert Hichens*. Bookman, 29: 14.
1909. HELM, W. H. — *Balzac in Brittany*. Putnam's, 5: 449.
1909. SPENCER, E. — *Rodin and his Statue of Balzac*. Chautauquan, 54: 97.
1910. SANBORN, ALVAN F. — *Two Literary Museums in Paris. The Balzac Museum*. Book News Monthly, 28: 673.
1910. FITZGERALD, ELLEN. — *The Genius of the French*. Dial, 48: 355.
1910. ANONYME. — *The New Balzac*. Bookman, 37: 485.
1910. ANONYME. — *Law and the Classics*. Case and Comment, 17: 128.
1910. COOPER, FREDERIC TABOR. — *The Craftsmanship of Writing*. Bookman, 32: 395.

1911. ORR, LYNDON. — *Famous Affinities of History*.
Munsey's Magazine, 45: 98.
1911. ANONYME. — *New Light on Balzac*. Bookman, 38:
468.
1911. HUARD, F. W. — *Balzac the Business Man*. Book-
man, 38: 54.
1912. GEST, JOHN MARSHALL. — *The Law and Lawyers
of Balzac*. American Law Review, 46: 481.
1912. ANONYME. — *An Episode under the Terror*. Lippin-
cott's, 89: 422.
1913. DOWNES, OLIN. — *Balzac and Music*. Harvard
Musical Review, 1: 6.
1913. ANONYME. — *Criticism of Henry James*. Living
Age, 236: 61.
1913. JAMES, HENRY. — *Faguet's « Balzac »*. Living Age,
278: 364.
1913. HOLBROOK, R. T. — *Faguet's « Balzac »*. Modern
Language Notes, 28: 231.
1914. SMITH, HORATIO. — *Balzac and the Short Story*.
Modern Philology, 12: 71.
1915. ANONYME. — *The France of Balzac*. Century Maga-
zine, 89: 502 a-h (NS67).
1915. DARGAN, E. PRESTON. — *Studies in Balzac: I. Bal-
zac and Cooper: « The Chouans »*. Modern
Philology, 13: 193.

1916. BARNUM, GEORGE S. — *Saint-Pierre and Balzac*. Modern Language Notes, 31: 343.
1916. HASTINGS, W. S. — *An Unpublished Letter of Balzac*. Modern Language Notes, 31: 245.
1916. ANONYME. — *The Mythical Englishman*. Bookman, 43: 12.
1917. GALPIN, STANLEY L. — *The Influence of Environment in « Père Goriot »*. Modern Language Notes, 32: 306.
1918. MOORE, OLIN H. — *Literary Relationship of Guy de Maupassant*. Modern Philology, 15: 645.
1918. DARGAN, E. PRESTON. — *Studies in Balzac: II. Critical Analysis of Realism*. Modern Philology, 16: 351.
1919. DARGAN, E. PRESTON. — *Studies in Balzac: III. His general method*. Modern Philology, 17: 113.
1919. THOMPSON, V. — *Honoré de Balzac*. Mentor, 7: 1. No. 21, Serial, No. 193.
1919. ELY, CATHERINE BEACH. — *The Philosophy of Balzac*. Poet Lore, 30: 381.
1919. ANONYME. — *Balzac's brutal facts in the light of the New France*. Methodist Review, 102: 715.
1920. COLT DE WOLF, BRADFORD. — « *Les Paysans* ». N. Y. Evening Post Literary Review, Oct. 2.

1920. HASTINGS, W. S. — *Les Paysans again*. N. Y. Evening Post Literary Review, Nov. 6.
1921. ROYCE, W. H. — *A New Letter by Balzac*, N. Y. Evening Post Literary Review, Mar. 12, Mar. 19.
1922. SANDWICH, Mrs. M. T. E. — « *Jane Eyre* » and « *Eugénie Grandet* ». Nineteenth Century, 92: 230.
1922. ANONYME. — *An unpublished Story by Balzac*. Living Age, 315: 609.
1923. ANONYME. — *Remarkable Collection of Balzac secured by the University of Chicago Library*. University of Chicago News Letter, 15 No. 3.
1924. HASTINGS, W. S. — *An Unpublished Correspondence of Balzac*. Modern Language Notes, 39: 65.
1924. WORTHINGTON, HUGH S. — *The Beethoven Symphony in « César Bîrotteau »*. Modern Language Notes, 39: 414.
1924. BEMENT, N. S. — *Balzac's rate of production*. Modern Language Notes, 39: 26.
1925. RUDWIN, MACIMILIAN. — *Balzac and the Fantastic*. Sewanee Review, 33: 2.
1925. HOPKINS, FREDERICK M. — *The Musée Balzac Saved*. Saturday Review of Literature, 2: 95.

1925. BOWEN, R. P. — *Balzac's interior descriptions*. Publications of the Modern Language Association of America, 40: 289.
1926. SCHAFFER, AARON. — *Is René Boylesve a Disciple of Balzac?* Publications of the Modern Language Association of America, 41 No. 2: 488.
1926. SCOTT, MARY W. — *Variations between the first and the final editions of Balzac's « Les Employées »*. Modern Philology, 23: 315.
1926. GEORGE, M. L. — *The Great Love Stories of the World*. McClure's 53, No. 9: 18 et 74.
1926. DARGAN, E. P. — *A Balzacian Record*. « Cromwell », edited by W. S. Hastings. Saturday Review of Literature, 2: 938.
1926. ANONYME. — *Never fall in Love*. New-York Evening Post Literary Review, July 17: 26.
1926. ROYCE, W. H. — *How Balzac Wrested Fame from Failure*. « Cromwell », edited by W. S. Hastings. Literary Digest International Book Review, 4: 287.
1927. HASTINGS, W. S. — *Preston's « Recherches sur la Technique de Balzac »*. Modern Language Notes, 25: 111.
1927. DARGAN, E. P. — *Parmi la descendance de Balzac*

dans la vie et dans la fiction. Revue de littérature comparée, 7th year, pp. 480-92.

1927. FORMAN, H. J. — « *La Prodigieuse vie d'Honoré de Balzac* », René Benjamin. New York Times, July 3, 1927.
1927. ANONYME. — *A Balzac Acquisition*. University Record 13, No. 2: 124.
1927. ABBOTT, LAURENCE F. — *Honoré de Balzac and Sinclair Lewis*. Outlook, 146: 307.
1927. HEARTMANN, CHARLES F. — *Comments and Arguments: Review of Royce, « Balzac Immortal »*. American Collector, 3: 206.
1927. JACKSON, J. F. — *Dating Balzac's Adoption of the « Comédie humaine »*. Modern Language Notes 42: 525.
1927. ROYCE, W. H. — *Balzac as he was not: review of Benjamin*. American Collector, 4: 159.
1927. ROYCE, W. H. — *Balzac receives an envoy*. American Collector, 5: 19.
-

b) Balzac dans les Livres

1869. SPALDING, PROF. W. S. — *Appleton's Universal Encyclopaedia of Biography: Honoré de Balzac*, p. 70. D. Appleton and Co., New York.
1878. MILLER, ANNA DE PUI. — *Who and What*. J. B. Lippincott and Co., Philadelphia.
1878. JAMES, HENRY. — *French Poets and Nouelists: Honoré de Balzac, Balzac's Letters*, pp. 84, 150. Macmillan, London and New-York.
1881. MATTHEWS, BRANDER. — *French Dramatists of the Nineteenth Century: references*. Charles Scribner's Sons, New-York.
1881. ANONYME. — *Library of Universal Knowledge: Honoré de Balzac*. Vol. II, pp. 160-161. American Book Exchange, New-York.
1884. SALTUS, EDGAR EVERTSON. — *Balzac*, Houghton, Mifflin and Co., Boston.
1884. JAMES, HENRY. — *A Little Tour in France*, pp. 1-14, 64. Houghton, Mifflin and Co., Boston and New-York.
1885. DALY, AUGUSTIN. — *A Night off, or A Page from Balzac*. Dick and Fitzgerald, New-York.

1885. POTTER, PAUL M. — *The Chouans*, from the novel of Balzac. Not published.
1887. HARRIS, THEODORE. — *The Purse*, a comedy founded on *La Bourse*. Dramatic Publishing Co., Chicago.
1887. MATHEWS, WILLIAM, L. L. D. — *Men, Places and Things: Honoré de Balzac; his fondness for coffee*, Vol. I, pp. 55, 106-7. S. C. Griggs and Co., Chicago.
1890. THOMPSON, DANIEL GREENLEAF. — *The Philosophy of Fiction in Literature*: ref. Longmans, Green and Co., New-York.
1891. HOWELLS, WILLIAM DEAN. — *Criticism and Fiction*: ref. Harper and Brothers, New-York.
1891. NISBET, J. F. *The Insanity of Genius and the general inequality of human faculty physiologically considered*, pp. 135-137, 268-69. Charles Scribner's Sons, New-York.
1891. HOLMES, OLIVER WENDELL. — *John Lothrop Motley*, pp. 50-52. Houghton, Mifflin and Co., Boston.
1892. HOLSHIP, G. I. — *Colonel Chabert*, a play. Pittsburgh, Pennsylvania.
1892. ANONYME. — *International Encyclopedia: Honoré de Balzac*, Vol. II, pp. 169-71; *Realism and*

Naturalism in Literature, Vol. XII, pp. 456-57.
Dodd, Mead and Co., New-York.

1893. CHAMBERS, JULIUS. — *Balzac and the Comedy of Life. Introduction, Balzac's Best Novels*. P. F. Collier and Son, New-York.
1893. FITCH, CLYDE. — *A Shattered Idol*, a play, not published.
1894. LOWELL, JAMES RUSSEL. — *Correspondence: Bernard and Balzac*, p. 429. Harper and Brothers, New-York.
1895. BROWNELL, W. C. — *French Traits*: ref. Charles Scribner's Sons, New-York.
1895. WORMELEY, KATHERINE PRESCOTT. — *A Memoir of Honoré de Balzac*. Roberts Brothers, Boston.
1896. HOLMES, OLIVER WENDELL. — *Over the Tea Cups: La Peau de chagrin*, with a poem, *La Peau de chagrin of State Street*, Vol. IV, pp. 72-73. Houghton, Mifflin and Co., Boston and New-York. (Riverside edition.)
1897. TRENT, W. P. — *Warner Classics: Honoré de Balzac*, Vol. II, pp. 33-83. Harper's Weekly Club. Also Doubleday, Mc Clure Co., New-York.
1897. DOWDEN, EDWARD. — *A History of French Literature; Honoré de Balzac*, pp. 404-8. D. Appleton and Co., New-York.

1897. FORD, MRS. MARY F. — *Séraphita, the mystery of sex*. Hawley, later Stockham Publishing Co., Chicago.
1898. GESTEFELD, URSULA N. — *The Metaphysics of Balzac, as found in « The Magic Skin », « Louis Lambert », and « Séraphita »*. Gestefeld Publishing Co., New-York.
1898. WELLS, BENJAMIN W. — *A Century of French Fiction: The Développement of Balzac, The Maturity of Balzac, The Genius of Balzac*, pp. 88-186. Dodd, Mead and Co., New-York.
1899. BROWN, NEAL. — *Critical Confessions: Honoré de Balzac*, pp. 22-28. Philosopher Press, Warsaw, Wis.
1899. PARSONS, GEORGE FREDERICK. — *Introduction to The Magic Skin, to Louis Lambert, and to Séraphita*. Little, Brown and Co., Boston.
1899. SUDBURY, RICHARD (Charles Gibson). — *Two Gentlemen in Touraine*. Herbert S. Stone and Co., Chicago.
1900. ALLAN, MANSFIELD. — *Honoré de Balzac*. Prospectus of the University Society.
1900. SILL, EDWARD ROWLAND. — *The Prose of Edward Rowland Sill: An Impression of Balzac*.

- Houghton, Mifflin and Co., Boston and New-York.
1900. WORMELEY, KATHARINE P. — *Honoré de Balzac, Letters to Madame Hanska*. Roberts Brothers' edition, vol. 42, Boston.
1901. BUCKE, RICHARD MAURICE. — *Cosmic Consciousness*. Inness and Sons, Philadelphia.
1901. EMERSON, EDWIN, Jr. — *A History of the Nineteenth Century Year by Year: The Death of Balzac*, Vol. II, pp. 1123-26. P. F. Collier and Son, New-York.
1901. HARPER, GEORGE Mc LEAN. — *Masters of French Literature: Balzac*, pp. 279-316. Charles Scribner's Sons, New-York.
1901. MAPES, ELLA STRYKER (Mrs. C. L. Lloyd, pseudonyme). — *Montriveau*, a play in four acts, founded on *La Duchesse de Langeais*. (Copy in Library of Congress.)
1902. WELLS, BENJAMIN W. — *New International Encyclopedia: Honoré de Balzac*, vol. II, 413-415. Dodd, Mead and Co., New-York.
1902. JAMES, HENRY. — *Honoré de Balzac, Introduction, The Two Young Brides*. Heineman, London.
1902. PERRY, BLISS. — *A Study of Prose Fiction: ref.* Houghton, Mifflin and Co., Boston.

1902. HUBBARD, ELBERT. — *Little Journeys to the Homes of Great Lovers: Balzac and Madame Hanska*, Vol. XIX, pp. 25-56. Roycroft Press, East Aurora, N. Y.
1902. SPURR, HARRY A. — *Life and Writings of Alexandre Dumas*: ref. F. A. Stokes Co., New-York.
1902. KENNAN, GEORGE. — *Folk-Tales of Napoleon: Introduction, The Napoleon of the People*. The Outlook Co., New-York.
1903. TRENT, WILLIAM PETERFIELD. — *A History of American Literature*: ref. D. Appleton and Co., New-York.
1904. WARREN, FREDERICK MORRIS. — *Ten Frenchmen of the Nineteenth Century: Balzac and Realism in Literature*, pp. 147-75. Chautauqua Press, New-York.
1904. NICOLLS, WILLIAM JASPER. — *A Dreamer in Paris: Balzac*, pp. 199-204. G. W. Jacobs Co., Philadelphia.
1904. HUNEKER, JAMES. — *Overtones, A Book of Temperaments: Balzac as a Music Critic*, pp. 161-79. Charles Scribner's Sons, New-York.
1904. POWYS, JOHN COWPER. — *One Hundred Best Books*, pp. 29-30. A. Arnold Shaw, New-York.
1905. HUNEKER, JAMES. — *Iconoclasts: A Book of Dra-*

- matists: ref. Charles Scribner's Sons, New-York.
1905. JAMES, HENRY. — *The Question of Our Speech and The Lesson of Balzac*. Houghton, Mifflin and Co., Boston.
1905. BUCHANAN, CLAUDE P. — *The Duchesse de Langeais*. Play founded on work of Balzac.
1905. ANONYME. — *Nelson's Encyclopedia: Honoré de Balzac*, Vol. I, p. 555. Thomas Nelson's Sons, New-York.
1905. TRENT, WILLIAM PETERFIELD. — *Greatness in Literature*: ref., pp. 9-11. T. Y. Cromwell Co., New-York.
1906. LANSDALE, MARIA HORNER. — *The Chateaux of Touraine*: ref. Century Co., New-York.
1907. JACOBSON, ARTHUR CLARENCE, M. D. — *Tuberculosis and the Creative Mind*, pp. 20-23. Albert T. Huntington, Brooklyn, New-York.
1908. FRYE, PROSSER HALL. — *Literary Reviews and Criticisms: Balzac*, pp. 19-28. G. P. Putnam's Sons, New-York and London.
1908. HAMILTON, CLAYTON. — *Materials and Methods of Fiction: Introduction* by Brander Matthews: ref. Baker and Taylor Co., New-York.
1908. GILLETTE, FREDERICKA B. — *Title Index to the*

Works of Honoré de Balzac. Boston Book Co.,
Boston.

1909. SAMUELS, MAURICE V. — *The Conflict*, a drama
founded on Balzac's *La Peau de Chagrin*. Not
published.
1909. LATHROP, HENRY BURROWS. — *The Art of the
Novelist*: ref. Dodd, Mead and Co., New-York.
1909. HUNEKER, JAMES GIBBONS. — *Egoists: A Book of
Supermen*: ref. Charles Scribner's Sons, New-
York.
1909. BURTON, RICHARD. — *Masters of the English Novel:
French Influence*, pp. 154-73. Henry Holt and
Co., New-York.
1912. BABITT, IRVING. — *The Masters of Modern French
Criticism*: ref. Houghton, Mifflin and Co., New-
York.
1912. FOULKE, WILLIAM DUDLEY. — *Masterpieces of the
Masters of Fiction: « Eugénie Grandet »*, pp.
125-29. Cosmopolitan Press, New-York.
1913. GEST, JOHN MARSHALL. — *The Lawyer in Litera-
ture: The Law and Lawyers of Honoré de
Balzac*, pp. 118-54. The Boston Book Co.
1916. CHAPMAN, JOHN JAY. — *Greek Genius and other
essays: Balzac*, pp. 219-89. Moffat Yard and
Co., New-York.

1915. DARGAN, E. PRESTON. — *Studies in Balzac: Balzac and Cooper: « Les Chouans »*. Modern Philology, Vol. 13, No. 4.
1916. MONAHAN, MICHAEL. — *New Adventures: Balzac the Artist*, pp. 99-121. George Doran Co., New-York.
1916. POWYS, JOHN COWPER. — *One Hundred Best Books: Balzac*, pp. 29-30; *Suspended Judgments: Balzac*, pp. 107-30. Arnold C. Shaw, New-York.
1917. HASTINGS, WALTER SCOTT. — *The Drama of Honoré de Balzac*. Collegiate Press, Menasha, Wisconsin.
1917. HARVEY, ALEXANDER. — *William Dean Howells*: ref. B. W. Huebch, New-York.
1918. DARGAN, E. PRESTON. — *Studies in Balzac: II Critical Analysis of realism*. Modern Philology, Vol. 16, N° 7.
1919. MAURICE, ARTHUR BARTLETT. — *The Paris of the Novelists: The Paris of Honoré de Balzac*, pp. 60-75; *With Balzac in Touraine*, pp. 232-34. Doubleday Page and Co., Garden City, New-York.
1920. HUNEKER, JAMES GIBBONS. — *Steeplejack*: ref. Charles Scribner's Sons, New-York.

1920. HARPER, GEORGE McLEAN. — *John Morley and other essays: Balzac's Human Comedy*, pp. 76-92. Princeton University Press, Princeton, New-Jersey.
1921. FLOYD, JUANITA HELM. — *Women in the Life of Balzac*. Henry Holt and Company, New-York.
1921. HENRY, STUART. — *French Essays and Profiles*: ref. E. P. Dutton and Co., New-York.
1922. JONES, HORATIO S. — *The Duchess de Langeaise* (sic). Scenario. Kansas City, Missouri.
1922. BURTON, JOHN MARVIN. — *Honoré de Balzac and his figures of speech*. Princeton University Press, Princeton, New-Jersey.
1922. NITZE, WILLIAM A., and Dargan, E. Preston. — *A History of French Literature, from the earliest times to the Great War: The Transition: Balzac*, pp. 585-94. Henry Holt and Co., New-York.
1923. BARNES, HELEN ELCESSOR. (Mrs. J. F. Wodrada). — *A Study of the Variations between the Original and the Standard Editions of Balzac's « Les Chouans »*. The University of Chicago Press, Chicago. Préface, E. Preston Dargan.
1923. RICKEL, HARRY. — *The Wisdom of Balzac*. Putnam, New-York. Préface, Michael Monahan.
1924. DRINKWATER, JOHN. — *The Outline of Literature*:

- Honoré de Balzac and the Human Comedy*, pp. 94-8. G. P. Putnam's Sons, New-York and London.
1925. WHARTON, EDITH. — *The Writing of Fiction*: ref. Charles Scribner's Sons, New-York.
1925. MOTT, LEWIS FREEMAN. — *Sainte-Beuve*: ref. D. Appleton Co., New-York and London.
1925. HASTINGS, WALTER SCOTT. — *Introduction and Notes to Balzac's « Cromwell »*. Princeton University Press, Princeton, New-Jersey.
1925. MACY, JOHN. — *The Story of the World's Literature*: ref. Boni and Liveright, New-York.
1925. MONAHAN, MICHAEL. — *The Road to Paris*: ref. Nicholas L. Brown, New-York.
1926. WRIGHT, C. H. CONRAD. — *The Background of Modern French Literature*: ref. Ginn and Company, New-York.
1926. ROYCE, WILLIAM HOBART. — *Balzac, Immortal*. Privately printed.
1926. PRESTON, ETHEL. — *Recherches sur la technique de Balzac. Le retour systématique des personnages dans la « Comédie humaine »*. Les Presses Françaises, Paris.
1926. PALACHE, JOHN GARBER. — *Gautier and the Ro-*

- mantics: The World of Balzac*, pp. 53-7. The Viking Press, New-York.
1926. COX, CATHERINE MORRIS. — *The Early Mental Traits of Three Hundred Geniuses: Honoré de Balzac*, pp. 347-8. Stanford University Press, California.
1926. JACOBSON, ARTHUR CLARENCE, M. D. — *Genius; Some Revaluations*: pp. 54-56, 154-55. Greenberg, New-York.
1926. GARNAND, HARRY JENNINGS. — *The Influence of Walter Scott on the Works of Balzac*. Columbia University Press, New-York.
1927. HASTINGS, WALTER SCOTT. — *Balzac and Souverain*. Doubleday, Page and Co., New-York.
1927. LOUGHRAN, JOHN LEONARD. — *One Passion*, a dramatization of *La Duchesse de Langeais*. Not Printed.
1927. OPPENHEIM, RALPH. — *The Romance that Balzac Lived*. Haldeman-Julius Co., Girard, Kansas.
1928. MENCKEN, H. L. — *A Book of Prefaces*: p. 68. Knopf, New-York.
1928. DOLLARD, JOHN. — *Balzac and the sociological novel*. The University of Chicago Press.
1929. ROYCE, WILLIAM HOBART. — *A Balzac Bibliogra-*

phy. The University of Chicago Press, Chicago.

D'autres œuvres citées dans l'ouvrage :

LE BRETON, André. — *Balzac: l'homme et l'œuvre*. Paris, Armand Colin et Cie, 1905.

HUEFFER, FORD MADDOX. — *Henry James: A critical study*. London: Martin Secher, 1913.

DREISER, THEODORE. — *Hey-rub-a-dub-dub, a book of the mystery and terror of life*. New-York: Boni and Liveright.

BALDENSBERGER, FERNAND. — *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*. Paris: Champion, 1927.

MICHAUD, REGIS. — *Le Roman Américain d'aujourd'hui*. Paris: Bovin et Cie, 1926.

GARNIER, MARIE. — *Henry James et la France*. Paris: Champion, 1927.

MESSAC, REGIS. — *Influences françaises dans l'œuvre d'Edgar Poe*. Paris: Picart, 1929.

Index de la Bibliographie et d'autres noms qui importent du point de vue choisi ici

Abbott.	Crawford.
Alden.	Daly.
Allan.	Dargan.
Babbitt.	Day.
Baker.	Derby.
Baldensperger.	Dollard.
Barnes.	Dowden.
Barnum.	Downes.
Barrie.	Dredd.
Bement.	Dreiser.
Block.	Drinkwater.
Bowen.	Ely.
Brown.	Emerson, E.
Browne.	Ernst and Seagle.
Brownell.	Faguet.
Buchanan.	Falconer.
Bucke.	Fess.
Burton, J. M.	Fiske.
Burton, R.	Fitch.
Chambers.	Fitzgerald.
Chapman.	Floyd.
Chaucer.	Ford.
Christophe et Cerfberr.	Forman.
Colt de Wolf.	Foulke.
Cooper, F. T.	Frye.
Cooper, J. F.	Galpin.
Cox.	Garnier.

Gautier.
Gest.
George.
Gestefeld.
Gillette.
Glyn.
Goodrich.
Gould.
Griswold.
Hamilton.
Hancock.
Hanska.
Harper.
Harris.
Harvey.
Hastings.
Heartman.
Henry.
Hillard.
Hobbes.
Holdship.
Holbrook.
Holden.
Holmes.
Hornblow.
Howells.
Huard.
Hubbard.
Hueffer.
Hughes.
Huneker.
Hunter.
Ives.
Jacobson.
Jackson.
James.
Johnson.

Johnston.
Jones.
Kennan.
Keller.
La Fleur.
Laugel.
Lansdale.
Lathrop.
Le Breton.
Lewis.
Littlefield.
Loughran.
Lovenjoul.
Lowell.
Lubbock.
Mabie.
Macy.
Maigron.
Manley.
Mapes.
Marble.
Martin.
Mason.
Mathews, B.
Mathews, W.
Maurice.
Mencken.
Messac.
Michaud.
Middleton.
Miller.
Mitchell.
Monahan.
Moore.
Motley.
Mott.
Nicholls.

Nitze.
Norton.
Oppenheim.
Orr.
Otway.
Palache.
Parsons.
Parker.
Peck.
Perry, B.
Perry, T. S.
Phillips.
Poe.
Potter.
Powys.
Preston.
Revell.
Rhodes.
Riche.
Rickel.
Risley.
Royce.
Rudwin.
Ruckstuhl.
Saltus.
Samuels.
Sandborn.
Sandwith.
Schaffer.
Schell.
Scott, M. W.
Scott, W.
Seed.
Shakespeare.

Sill.
Sinclair.
Smith, H.
Spalding.
Spencer.
Spurr.
Stanley.
Stimson.
Sudbury.
Surville.
Swedenborg.
Taine.
Thompson, D. G.
Thompson, M.
Thompson, V.
Trent.
Tuckerman.
Tuttle.
Valcourt-Vermont.
Van Westrum.
Warren.
Weadock.
Wedmore.
Wells, B. W.
Wells, G.
Wharton.
Wight.
Woodbrige.
Wormeley.
Worthington.
Wright, C. H.
Wright, T. F.
Zola.

Table des Matières

	Pages
Avant-Propos	5
La Vogue de Balzac en Amérique	8
La Question de Moralité	17
Appréciation	38
Les Traductions	50
Les Balzaciens américains	65
Biographie	73
Balzac philosophe :	
a) Mysticisme	90
b) Philosophe ou Charlatan	99
Adaptations dramatiques	120
Balzac Dramaturge	126
La Méthode	131
Le Style	144
Les Origines	153
L'Influence :	
a) Edgar Allan Poë	161
b) Henry James : <i>The Madonna of the Future;</i> <i>Eugene Pickering, The American; The Pen-</i> <i>sion Beaurepas, Washington Square, The</i>	

	Pages
<i>Bostonians</i> ; Différences entre James et Balzac	163
c) F. Marion Crawford : La série <i>Saracinesca</i> ..	205
d) William Dean Howells	207
e) Theodore Dreiser : <i>Sister Carrie</i> , <i>Jennie Gerhardt</i> , <i>The Titan</i> , <i>The Financier</i> , <i>The « Genius »</i>	214
f) Sinclair Lewis	226
Bibliographie :	
a) Balzac dans les Revues	233
b) Balzac dans les Livres	250
Index	263
